

HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT
ERGÄNZUNGSBAND
BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR FRITZ BURGER †
HERAUSGEgeben von
DR A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr J. Baum Stuttgart, Konservator Dr E. v. d. Bercken-München, Dr I. Beth-Berlin, Professor Dr L. Curtius-Heidelberg, Professor Dr E. Diez Wien, Dr W. Drost-Köln, Professor Dr K. Escher-Zürich, Hauptkonservator Dr A. Feulner-München, Professor Dr P. Frankl-Halle, Professor Dr A. Haupt-Hannover, Professor Dr E. Hildebrandt-Berlin, Professor Dr H. Hildebrandt-Stuttgart, Professor Dr A. L. Mayer-München, Professor Dr. W. Pinder-Leipzig, Professor Dr H. Schmitz-Berlin, Professor Dr P. Schubring-Hannover, Professor Dr Graf Vittham-Göttingen, Professor Dr W. Vogelsang-Utrecht, Dr F. Volbach-Berlin, Professor Dr M. Wackernagel-Münster, Professor Dr A. Weese-Bern, Professor Dr H. Willich-München, Professor Dr O. Wulff Berlin



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



DIE KUNST INDIENS

VON

DR. ERNST DIEZ

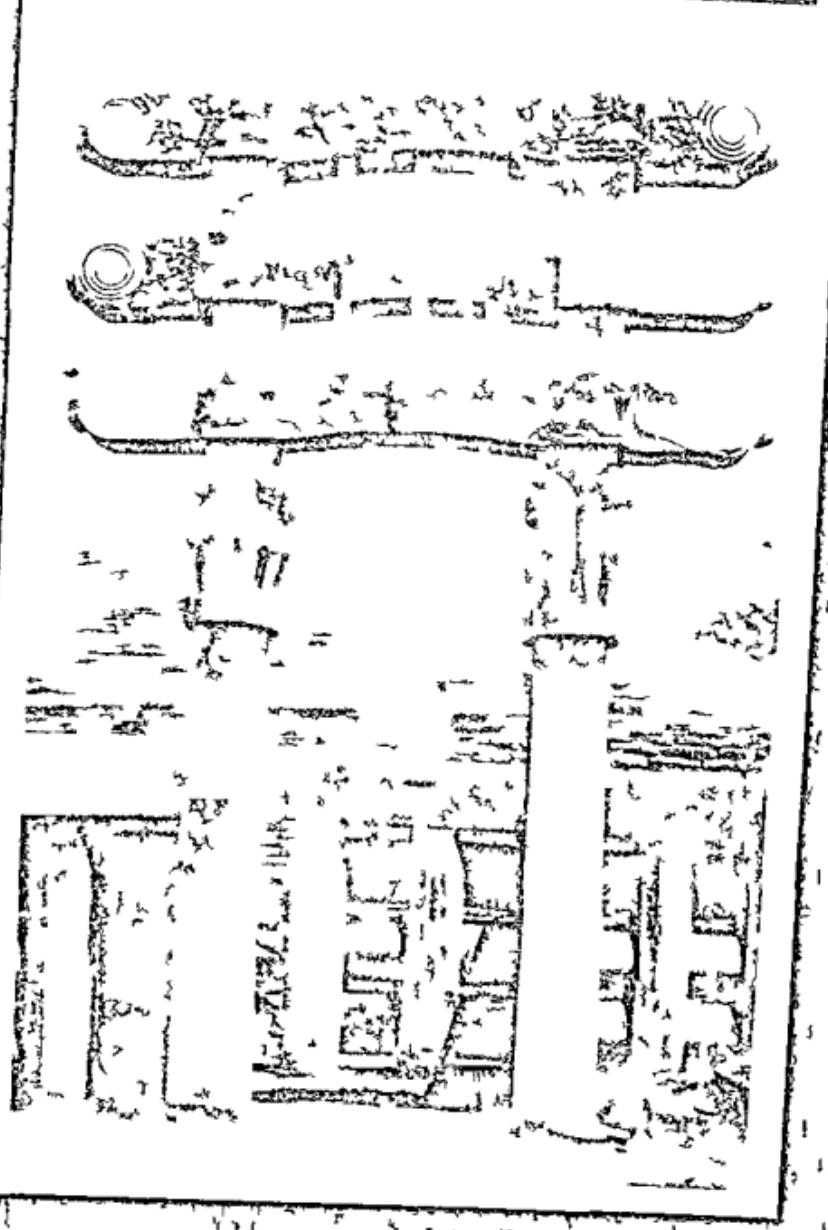
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT WIEN



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M B H

Zur Transkription

Um falsche Aussprache möglichst zu verhindern werden die Zeichen so wiedergegeben wie sie annähernd auszusprechen sind. Die palatales *j* = dech, *c* und *ch* = tsch, *s* und *ç* = sh, sowie der linguale Zischlaut *s* = sch. Das *h* in den indischen Aspiraten *kh*, *gh*, *ch*, *jh*, *th*, *dh*, *ph*, *bh* ist als deutlich hörbarer Hauch zu sprechen, ebenso ist *h* in der Mitte des Wortes fast wie das deutsche *ch* auszusprechen, also Brachma für Brahma. Die Nasale bleiben in der Regel unbezeichnet. Erhalten sie in Ausnahmefällen ein diakritisches Zeichen (*n̄*, *n̄̄*, *m̄*, *m̄̄*) so sind sie besonders stark zu nasalieren. Der r-Vokal wird in der Regel *ri* geschrieben, da er mit schwach nachklingendem *i* auszusprechen ist (z B *gr̄ha* = gr̄ha das Haus). Der Akzent geht selten über die drittletzte Silbe zurück und kann auf der viertletzten nur stehen, wenn die drittletzte und vorletzte Silbe kurz ist, auf der vorletzten, wenn diese lang ist.



Geschichtliche Einleitung

Die älteste historische Dynastie, die uns die alten brahmanischen Königslisten der Purāṇas überliefern, ist die Shaishunāgadynastie, benannt nach ihrem Begründer Shishunāga, einem Kleinstaatfürsten im Distrikt von Patna und Gayā um 600 v Chr. Seine Hauptstadt war Rādschagṛha bei Gayā, die auch als Residenz des fünften Nachfolgers Shishunagas und ersten historischen Königs, von dem wir mehr als den Namen wissen, des Bimbisara (c 530 v Chr.) überliefert ist. Rādschagṛha wurde aber schon um 500 v Ch. als Residenz aufgegeben. Der chinesische Pilger Fa huen fand die Stadt um 400 n Chr. bereits völlig verlassen, sah aber noch vier Stupen, die an Ereignisse aus dem Leben Buddhas erinnerten (cf V. H. Jackson, Notes on old Rājagṛha, Archeol Survey R 1913—14 und Sir John Marshall Rājagṛha and its remains, Arch Surv R 1905—6). Bimbisāra begründete die künftige königliche Macht von Magadha, jenes Staates, der als Heimat der buddhistischen und dschainistischen Religion sowohl als auch als Zentrum der beiden künftigen Großmächte, der Maurya und Gupta von besonderem historischem Interesse ist. Er annektierte das ostlich angrenzende Königreich Anga und erweiterte seine Hausmacht durch Ehen mit den Töchtern der nordlichen Nachbarstaaten, der Kosala und der Litschhavi in Vaishālī. Die zweitgenannte Prinzessin wurde die Mutter des Adschatashatru, des Nachfolgers Bimbisāras, dessen Tod er beschleunigt hat. Vardhamāna Mahāvīra, der Begründer des Dschainasystems sowohl wie Gautama der letzte Buddha predigten im Staate Magadha zur Zeit des Bimbisāra der ebenso wie sein schuldbeladener Sohn in den buddhistischen Erzählungen vorkommt und uns in den Reliefdarstellungen begegnet. Buddha starb um das Jahr 487 v Chr. während der Regierung des Adschatashatru. Dieser eroberte noch die beiden Staaten Kosala und Vaishālī, so daß das Gebiet zwischen der Gangā und der Himalayakette Magadha tributpflichtig wurde. Als Stützpunkt gegen die unterjochten Litschhavi errichtete der König am Nordufer der Son, nahe seinem Zusammenfluß mit der Gangā eine Festung, um die sich das spätere Pataliputra, die berühmte Residenz der Maurya entwickelte.

Ein Zeitgenosse der beiden erwähnten Könige war der Perserkönig Darius, der Sohn des Hystaspes (521—485), der um 500 eine Satrapie im Pandschab errichtete, die volkreichste und steuerkräftigste Provinz des Perserreiches. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Persien und Indien nahmen damals ihren Anfang.

Die Shaishunāgadynastie wurde um 372 v Chr. von den Nandas abgelöst, von denen wenig bekannt ist und die um 322 v Chr. Tschandragupta Maurya, ein illegitimer Spross der Familie vertrieb und den Thron von Magadha usurpierte.

Vier Jahre vorher hatte Alexander der Große am Hydaspes (Dschihlam), einem Nebenflusse des Indus über den indischen König Poros gesiegt (326 v Chr.) und seine kurze Herrschaft in Nordwestindien errichtet. Sein Erfolg scheint Tschandragupta angefeindet zu haben. Er benutzte die nach Alexanders 323 in Babylon erfolgtem Tode in Nordindien ausgebrochenen Wirren, um sich selbst in den Sattel zu schwingen und eine Dynastie zu gründen, die bald ganz Indien beherrschten sollte. Die erste Gelegenheit zu einer ausgiebigen Ausdehnung seines Reiches wurde Tschandragupta (von *candra* = der Mond und *grāta* = beschützt) von Seleukos Nikator, einem der Nachfolger Alexanders geboten, der 305 v Chr. in Indien einfiel, aber von Tschandragupta besiegt wurde und einen großen Teil von Ariana westlich vom Indus abtreten mußte. Der Mauryakönig erhielt ferner im Austausch gegen funfhundert Elefanten die Satrapien von Paropamsada, Ariana und Arachosia mit den Städten Kabul, Herāt und Kandahār.

Bald nach dem Friedensschluß mit Seleukos im Jahre 303 v Chr. schickte dieser einen Offizier Namens Megasthenes als Gesandten an den Hof nach Magadha, dessen Aufzeich-



I Karte von Indien (Nach J. Fergusson)

nungen die ergiebigste Quelle für unsere Kenntnis des damaligen Indien, der Regierung und des Hofes des Tschandragupta wurde.

Wir erfahren, daß Pataliputra eine Stadt von rechteckiger Gestalt von neun Meilen Länge und ein halb Meilen Breite war, befestigt durch eine starke Palissadenmauer aus Holz (von der Reste gefunden wurden), mit vierundsechzig Toren, gekrönt mit fünfhundertsechzig Türmen und außerdem geschützt durch einen breiten, tiefen Graben, der mit dem Wasser der Sön gefüllt war. Der königliche Palast wetteiferte, obwohl aus Holz gebaut, an Glanz und Pracht mit den Palästen von Susa und Ecbatana. Seine vergoldeten Säulen waren mit goldenen Weinreben und silbernen Vögeln geschmückt. Die Gebäude standen in einem ausgedehnten Park mit Fischteichen und schönen Zierbäumen. Der königliche Palast enthielt auch die Staats- und Regierungsräume und als zugehörige Bauten werden in den Dschätakas, den Inkarnationslegenden des Buddha häufig ein siebenstöckiger Palast erwähnt, ferner öffentliche Spielhallen, Herkulessäle und Badebassins aus Stein mit Treppen und Reliefformamenten. Der „Tausend Säulen“ genannte Pfeilerwald, die Ruine des einstigen neunstöckigen „ehernen“, weil mit Erzplatten verkleideten und mit einem Kupferdache überdeckten Palastes des Königs Duttha Gamani (161–137 v. Chr.) in Anurâdhapura auf Ceylon und mehrere mit Granitplatten ausgekleidete Bassins aus Jener Zeit und die zahlreichen Reliefs von Gebäuden an den Stupa-Zinnen von Bharhut und Santschu geben uns eine Vorstellung von dieser alten, verschollenen Baukunst. Die Jagd, von der wir aus der Moghulperiode zahlreiche Beschreibungen und Illustrationen haben, war auch Tschandraguptas Lieblingssport und ihre Schilderung erinnert uns an die beiden sassanidischen Jagdreliefs in Tâq-i Bustân. Da wie dort wurde das Wild in Gehege getrieben und vom König von einer Plattform aus mit Pfeilen erlegt, und während in Persien die Hofdamen die Musik besorgten, begleiteten sie in Pataliputra den König als bewaffnete Leibgarde. Bei Audienzen zeigte sich Tschandragupta in einer Tracht von ähnlichem Prunk wie es vom persischen Großkönig überliefert ist. Tier- und Gladiatorenkämpfe waren am Hofe sehr beliebt ebenso Ochsen-Pferdewagrenrennen, ein Sport, der scheinbar auf Indien beschränkt blieb. Je ein Pferd von zwei Ochsen flankiert, zogen einen Wagen. Aber auch die Kehrseite fehlte an diesem opptigen Tyrannenhofe nicht. Tschandragupta war von Attentaten mehr bedroht, als von irgendinem orientalischen Herrscher berichtet wird. Über seine Armee, die Organisation der Verwaltung und der Justiz, den Handel, die Steuern, die Landbewässerung, den Straßenbau usw. haben wir ausführliche Nachrichten durch die griechischen Schriftsteller, die Megasthenes als Quelle benützten, sowie durch eine zeitgenössische indische Schrift, das Arthashastra.

Ashoka, der Sohn des Bindusâra und Enkel des Tschandragupta übernahm die Regierung um 273 v. Chr., wurde aber erst 269 v. Chr. gekrönt. Im Jahre 261 eroberte er das Königreich Kalinga und erweiterte dadurch das Reich bis zum Godavari-Flusse, brachte auch das südlich angrenzende Königreich Andhra zwischen Godâvari und Krishnâ unter seine Oberherrschaft, so daß sein Reich südlich bis zum Pennarflüß, im Nordwesten bis zum Hindukusch, im Norden bis zur Himalayakette und dem Karakorum, im Osten bis zum Golfe von Bengal reichte. Der größte Teil des heutigen Afghanistan und Beludschistân war also ebenso in sein Reich ein begriffen, wie Kaschmir, wo er Shrinagar („die Stadt des Glücks“) und Nepál, wo er Lalita Patan (Lalitpur) gründete.

Die Verluste seiner Armee und der heimgesuchten Einwohner im Kriege gegen Kalinga erweckten in Ashoka Reue und diese scheint ihn für das Verständnis der buddhistischen Lehre, unter deren Einfluß er um diese Zeit kam, so vorbereitet zu haben, daß er ihr königlicher Verkünder und damit der eigentliche Begründer des Buddhismus als Weltreligion wurde. Er bekannte in seinem dreizehnten Edikt öffentlich, daß ihn die Reue und das Mitleid über die Schrecken des Krieges mit allen seinen Folgen zur Bekehrung führten und daß er zur Überzeugung gekommen sei, daß die einzige richtige Eroberung die Eroberung durch die „Lehre“ (Pali *dhamma*, Sanskrit *dharma*) sei. Das Wesen dieser Lehre verkündeten seine Edikte, die er im ganzen Reiche auf Felsen und auf Säulen einritzen ließ, und deren man über dreißig zählt. Schonung der Tiere und Verbot ihrer Schlachtung zu Opferzwecken, Liebe zu den Eltern, Freigebigkeit gegenüber den Freunden, Bekannten, Verwandten und geistlichen Lehrern, Sparsamkeit, Selbstbeherrschung, Herzensreinheit, Dankbarkeit, Treue und Duldsamkeit sind die Hauptpunkte

seiner Staatsmoral. Doch ist weder von Gott noch von Buddha die Rede, obwohl Ashoka selbst die mönchischen Stufen bis zum achtfachen Pfad zur Erreichung der Erleuchtung durchmachte.

Um das Jahr 249 v. Chr. unternahm der König eine Pilgerfahrt zu den heiligsten Stätten des Buddhismus deren Spuren und Aufenthalte durch Ediktsäulen und religiöse Bauten verewigt wurden. Sein Weg von Pātaliputra längs der Königsstraße nach Nepal ist durch fünf monolithische Säulen markiert, wovon die Säule von Lauriyā Nandangarh noch bis heute vollständig erhalten steht. Er besuchte dann den berühmten Lumbinigarten in Rummindē, das Bethlehem des Buddhismus, wo der Legende nach Māyā unter einem Baum den Buddha gebar. Auch an diesen Besuch erinnert noch ein Säulenstumpf, dessen Inschrift die Worte seines geistlichen Führers und Lehrers Upagupta wiederholt „Hier, großer König, wurde der Gesegnete Eine geboren“ (Abb V A Smith, Early Hist S 169). Die Pilgerreise führte Ashoka weiter nach Kapilavastu, die Heimat der Kindheit des Gesegneten, nach Sarnath bei Benares, den Ort seiner ersten Predigt nach Shravasti, die zu Fa hiens Zeit schon verlassene, alte Hauptstadt von Kosala, wo Gautama Buddha viele Jahre gelebt hat, zum Bodhibaum in Gayā, wo er den Bosen besiegte und nach Kushinagara, wo er starb. Überall wurden Denkmäler errichtet. In Bodhi Gayā erbaute Ashoka u. a. den ersten Tempel. Von seinen Bauten sind dort nur noch Reste eines Stenzaunes und des Thrones (srinásana = Sitz des Löwen) erhalten. In Sānschi reichen Teile des Großen Stupa und Fundamente eines Tempels in seine Zeit zurück (vgl S 15).

Ashoka beschränkte sich mit der Verkündigung der „Lehre“ nicht auf sein Reich, sondern übte, getreu seinem Vorsatz der Eroberung durch das Dharma, eine weitreichende Missionstatigkeit, worüber er ebenfalls im dreizehnten Edikt berichtet. Er habe in den Landern der Könige von Syrien, Ägypten, Mazedonien, Epirus und Kyrene, unter den Tscholas und Pandyas in Sudindien, in Ceylon und unter den Völkern an den Grenzen seines Reiches schon erfolgreich gewirkt. Mag dies auch nur als eine königliche Übertreibung hingenommen werden, so kann an das weitgehende Bekanntwerden der neuen indischen Lehre bis an die Gestade des Mittelmoores und an manche von ihr ausgehende Wirkung auf die dortigen Sekten nicht gezweifelt werden. Die Missionare, die in Kaschmir, Gandhāra, im Himalaya, am Indus, an der burmanischen Küste, in Sudindien und in Ceylon wirkten, sind uns namentlich überliefert. Einige dieser Namen wurden auch in den Urnen geöffneter Stupen bei und in Sānschi gefunden. Im letzten Jahrzehnt seiner Regierung fand in Pātaliputra ein Konzil statt, das in erster Linie der Unterdrückung von Sekten galt.

Durch diese zielbewußte und erfolgreiche Missionstatigkeit ist es Ashoka gelungen, aus einer Mönchsgemeinde, die sich seit Buddhas Tod durch mehr als zwei Jahrhunderte auf das enge Gebiet zwischen Gayā, Allahābād und der Hūmālayakette beschränkt hatte eine Weltreligion zu machen, die trotz ihrer späteren Verluste in Nordindien heute noch an Zahl der Anhänger mit dem Christentum um den Vorrang wetteifert. Diese Weltreligion zeugte aber auch eine Weltkunst, die in Ashokas Zeit ihren Lauf begann, um sich in der Folgezeit ganz Ostasien zu erobern. Deshalb ist die Persönlichkeit Ashokas für die Kunstgeschichte von ähnlicher Bedeutung wie Konstantin, mit dem er jedoch sonst nicht vergleichbar ist, weil er den Byzantiner an Reinheit der Gesinnung und Altruismus turmhoch überragte. Kaiser Konstantins christliche Politik war ihm durch das erstarkende Christentum mehr oder weniger vorgeschrieben, wogegen Ashoka gegen die herrschende Brahmanenmacht eine ethisch hoher stehende Religion durchsetzte.

Wenige Jahre nach Ashokas Tod (232 v. Chr.) fand die Maurya Dynastie ihr Ende und

wurde 185 v Chr durch die Shunga abgelöst Ihr Usurpator und erster König Puschyamitra schlug mit Erfolg den erneuten Einfall eines griechischen Feldherrn des Menander, eines Verwandten des baktrischen Königs Eukratides und selbst Herr von Kabul, zurück Er ist im übrigen als Anhänger der Brahmanen und erster Verfolger der buddhistischen Religion bekannt, der zahlreiche Klöster verbrannte Diese Verfolgung mußte sich jedoch auf das Machtgebiet des Puschyamitra beschränken, das nur einen Teil des großen Ashokareiches umfaßte, während der Buddhismus in anderen Provinzen auch weiterhin Toleranz und Förderung fand besonders in Gandhāra und Baktrien, wo nach Ashokas Tod griechische Fürsten herrschten bis sie durch die Saken vertrieben wurden, die selbst wieder nach etwa vierzigjähriger Herrschaft von anderen nachdrückenden Horden, den Yuetschi vertrieben wurden, welche 120 v Chr die Herrschaft von Baktrien an sich rissen Hundert Jahre später gelangten innerhalb ihrer Stammesfürsten die Kuschān zur Vorherrschaft, rückten in Indien ein und machten die alte Felsenfestung Takksila in Gandhāra, das Taxila der Griechen zu ihrer Residenz Ihr bekanntester Herrscher Kanishka kam um 120 n Chr zur Macht Seine Hauptstadt war Purushapura (Peshawar), von wo aus er Kabul, Kaschmir und Nordindien bis zur Narmada regierte In Purushapura das die Hauptstraße vom afghanischen Hochland in die indische Ebene, die alte Königsstraße von Herat über Kabul in die Indusebene beherrschte, errichtete Kanishka nach seiner Bekehrung zum Buddhismus einen großen Stupa, der als ein Weltwunder seiner Zeit galt Er war drei zehn Stockwerke, etwa 130 m hoch, reich geschmückt und mit einer mächtigen eisernen Spitze versehen Als Song yun, ein chinesischer Pilger, den Ort Anfang des 6 Jh besuchte, war dieser Bau bereits dreimal durch Feuer zerstört, aber durch fromme Könige stets wieder aufgebaut worden Die Beschreibung des Turmes von Song yun gibt Beal (Records vol I p 211) wieder Er ist auch bei Fa hien und Huen Tsang (Beal I, 99), ja noch 1030 n Chr bei Alberuni (ed Sachau, II 11) als Kanik tschartya erwähnt Im Schutthügel dieses Stupa fanden die englischen Ausgräber Sir Marshall und Mr Spooner die von Kanishka selbst beigelegte goldene Urne mit Reliquien des Buddha, die heute in Birma aufbewahrt wird (Abb Foucher, The beginnings of buddhist art u a a O) Auf der mit getriebenem Relief geschmückten Mantelfläche des Gefäßes ist u a die stehende Figur des Kanishka dargestellt und sein Name ist mit punktierten Buchstaben vermerkt Am Deckel ist der sitzende meditierende Buddha zwischen zwei stehenden Gottheiten mit gefalteten Händen (Indra und Brahma?) aufgesetzt Ein Kloster von außerordentlicher Pracht stand daneben und blühte noch im 9 Jh als Pflegestätte des Buddhismus Seine Zerstörung geschah wahrscheinlich während des Erobererzuges des Mahmud von Ghazni dessen eifernden Truppen es als ein bilderreiches Zentrum der Idolatrie verhaft erscheinen mußte Kanishka brachte auch die chinesischen Provinzen Kashgar, Yarkand und Khotan unter seine Herrschaft, in die nun der Einfluß der indo hellenistischen und bactro persischen Kunst geöffnet war

Die beste Aufklärung über die kosmopolitischen Verhältnisse im Kanishkas Reich und über seine eigene Stellung zu den Religionen gewinnen wir aus der langen Reihe von Münzen Die frühesten tragen griechische Legenden mit den Bildern von Helios und Selene Später Münzen zeigen Legenden in griechischer Schrift, aber altpersischer Sprache und Bilder von griechischen, indischen und zoroastrischen Gottheiten Die wenigen Münzen mit dem Bilde des Buddha Sakyamuni und griechischer Umschrift werden als die spätesten angesehen

Eine neue Periode war für den Buddhismus angebrochen An die Stelle des reinen Hinayana, des „Kleinen Rades“, ist das Mahāyāna, das „Große Fahrzeug“ getreten, das zahlreiche fremde Gottheiten und religiöse Doktrinen in sein System aufgenommen und assimiliert hat Gau

tama Buddha wurde nun selbst als Gott verehrt und mußte die Gebete der Glaubigen anhören unterstützt von einem Heere von Bodhisattvas und anderen vermittelnden Heiligen. Er war nur einer unter den zahlreichen Göttern, die im großen Reiche Kanishkas verehrt wurden. In der „Gandharakunst“ hat diese Synthese klaren, plastischen Ausdruck gefunden. Die schon von Ashoka unterdrückte Sektererei innerhalb des Buddhismus veranlaßte auch Kanishka zur Einberufung eines Konzils das im Kundalavanakloster bei Shringeri tagte und von funfhundert Buddhisten besucht war. Die Resultate wurden auf Kupferplatten geschrieben und diese in einem bis heute unbekannten Stupa deponiert. Vizepräsident dieses Konzils war Ashvagosha der berühmte Autor des *Buddhascharita*, der ersten buddhistischen Schrift in Sanskrit, das jetzt über das Pāli wieder die Oberhand bekam. Nach dem Konzil erneuerte Kanishka die schon von Ashoka verfügte Schenkung von Kaschmir an die Kirche. Kanishkas Todesjahr steht noch nicht fest. Um 150 folgte ihm sein Sohn Huvishka in der Herrschaft und 182 n Chr. Vāsudeva I., unter dem das Reich bereits abbrockelte. Doch hielten sich die Kushān als Könige von Kābul und Pendschāb noch bis c. 226 n Chr., wo sie gleichzeitig mit der sudindischen An̄dhadynastie zusammenbrachen, zur Zeit als in Persien Ardaschir I. das sasanidische Reich begründete.

Über die Ereignisse in Nordindien vom Zusammenbruch der Kushāndynastie bis zur Gründung der Guptadynastie 320 n Chr., ist wenig bekannt. Die Hausmacht der Gupta begründete ein Rādscha von Pātaliputra der wieder den Namen Tschandragupta (I) annahm durch Verheiratung mit einer Prinzessin aus dem einflußreichen Hause der Litschhavi von Vasali in Tirkut. Das erste Jahr der viel benutzten Guptaāra begann am 26. Februar 320, das wahrscheinliche Datum der Kronung Tschandraguptas I. Sein Sohn Samudragupta eroberte weite Gebiete in Nordindien, so daß das Guptareich den Kern der nordlichen Hälfte der Halbinsel bis zum Narmadāflusse umfaßte und nördlich bis zum Tschināb, einem Nebenflusse des Indus reichte (Karte bei V. A. Smith, Early Hist.). Die angrenzenden Fürstentümer anerkannten seine Oberhoheit. Der buddhistische König von Ceylon Sir Meghavanna (Mitte d. 4. Jh.) sandte an Samudragupta Edelsteine und Perlen mit der Bitte, für die Unterkunft seiner Pilger ein Kloster in einer der heiligen Stätten bauen zu dürfen. Er bekam die Erlaubnis und ließ in Bodh Gayā ein prachtvolles Kloster erbauen drei Stockwerke hoch, mit sechs Hallen und drei Turmen und von einer starken zehn bis zwölf Meter hohen Mauer umgeben. Die Dekoration wurde in reichen Farben ausgeführt und eine Statue des Buddha aus Gold und Silber mit Edelsteinen reich geschmückt, wurde aufgestellt. Prachtvoll ausgestattete Stūpen mit Reliquien des Buddha wurden errichtet. Als Hiuen Tsang dieses Kloster im 7. Jahrh. besuchte, fand er dort an die tausend Mönche der Sthaviraschule des Mahāyāna angesiedelt und die Ceylonesischer Pilger fanden weit gehende Gastfreundschaft. Die Stelle ist jetzt durch einen großen Schutthügel gekennzeichnet. Aus diesem Bericht kann man ersehen, daß der Buddhismus in seiner Heimat zwar noch geduldet, nicht mehr aber eine Herzensangelegenheit der Herrscher war. Auch Samudragupta brachte ihm gleich Kanishka Interesse entgegen, wofür u. a. seine Jugendfreundschaft mit Vasubandhu, dem gefeierten buddhistischen Schriftsteller zeugt. Aber wie Puschyamitra führte auch er wieder das altindische Pferdeopfer (*ashamedha*) ein, das von brahmanischen Priestern zelebriert wurde.

Unter Tschandragupta II. Vikramaditya (Sonne der Macht) (c. 375—413) erreichte die Guptamacht ihre größte Ausdehnung. Er setzte die Eroberungen seines Vaters fort bis zur indischen Westküste und damit zum freien Handel mit dem Mittelmeer, von wo wiederum fremde Einflüsse nach Indien gelangten. Während seiner Regierung reiste der chinesische

Buddhist Fa Hien in Indien (405—411) und gibt uns viele Nachrichten über den Buddhismus und seine Bauten. Pātaliputra war zwar nicht mehr königliche Residenz — Tschandragupta II hatte sie nach Ayodhyā (Oudh) verlegt — aber noch eine blühende Stadt und Fa Hiens Beschreibung ist um so wertvoller, als Huen Tsang im Jahre 640 nur noch ihre Ruinen vorfand. Sie war im 6. Jahrh. von den Hung nu zerstört worden. Fa Hien sah noch Ashokas prachtvollen Palast aus Stein so kunstvoll gebaut, daß man ihn von Geistern im Dienste der Herrscher ausführte glaubte. Nahe bei einem dem Ashoka zugeschriebenen Stūpa standen zwei Klöster der beiden Hauptschulen. Fa Hien weilte hier drei Jahre zum Studium des Sanskrit und beschreibt u. a. mit großer Bewunderung die glanzvolle Bilderprozession, die auf zahlreichen hohen, reich dekorierten Wagen jährlich einmal durch die Stadt zog, begleitet von Sangern und Musikern. Ähnliche Prozessionen seien auch sonst in Indien üblich gewesen. An den Hauptstraßen gab es Rasthäuser und in den Städten Hospitaler zur freien Benutzung, eine offenbar noch von Ashoka her gebliebene Wohlfahrteinrichtung. Den Buddhismus fand Fa Hien noch in Blüte. Auf seiner Reise vom Indus nach Mathurā an der Dschumna passierte er zahlreiche Klöster mit tausenden von Monchen und in der Umgebung von Mathurā allein zwanzig Klöster mit dreitausend Bewohnern. Wir erfahren von Fa Hien, daß die von Ashoka propagierten buddhistischen Lebensregeln zu seiner Zeit überall auch von den Nichtbuddhisten befolgt wurden: „Im ganzen Lande tötet Niemand ein Lebewesen, noch trinkt er Wein oder ist Zwiebel und Knoblauch (die als unrein gelten), sie halten keine Schweine oder Geflügel, treiben keinen Viehhandel und es gibt keine Fleischbanke oder Schnapschenken auf ihren Marktplätzen.“ Die buddhistischen Klöster wurden freigiebig mit königlichen Gaben versorgt und die Monche erhielten Almosen ohne Einschränkung. Häuser, Betten, Matratzen, Verköstigung und Kleider entbehrt sie nie, wo immer sie gingen. Aus diesen Angaben des chinesischen Pilgers geht hervor, daß das Guptareich gut verwaltet wurde und Wohlstand herrschte.

Trotz dieses guten Standes des Buddhismus war aber der Brahmanismus seit dem 2. Jahrh. n. Chr. in steter Wiedererstarkung begriffen. Die Denkmäler, Münzen und Inschriften beweisen das Vordringen des brahmanischen Hinduismus auf Kosten des Buddhismus in der Guptazeit. Das Sanskrit, die heilige Kunstsprache der Brahmanen, die seit dem 2. Jahrh. n. Chr. wieder Boden gewann, erlebte im 5. Jahrh. in Kālidāsa und vielen anderen Dichtern und Dramatikern seine Renaissance. Neben der Literatur und Wissenschaft erreichten die bildenden Künste eine Hochblüte, die nie mehr übertroffen wurde. Die buddhistische Plastik und Malerei zeugten ihre reifsten Werke. Und die Entdeckung zahlreicher Ruinen großartiger Klosterbauten beweisen auch den Hochstand der Baukunst in dieser Periode. Religiöse Unterdrückung oder Verfolgung war den indischen Herrschern im allgemeinen fremd. Obwohl die Gupta brahmanische Hindus waren, hatten sie auch für den Buddhismus, der ja im Mahāyāna eine starke Angleichung an den Hinduismus erlebte, viel ubrig und einer ihrer späteren Herrscher, Naragupta Bālāditya, der in Nālandā, der geistlichen Hauptstadt der buddhistischen Kirche einen großen buddhistischen Tempel aus Ziegeln erbaute und reich ausschmückte, wird von Huen Tsang als eifriger Buddhist geschildert.

Schwer zu leiden hatte Indien in der Guptazeit unter den wiederholten Einfällen der Hunnen, die sich in Zentralasien in zwei Strome teilten und gleichzeitig Europa und Indien heimsuchten. Die weißen Hunnen oder Hepthaliten zertrümmerten das Guptareich um 470 n. Chr. und errichteten ein kurzlebiges aber weites Hunnenreich, das sich von Persien bis Khotan und über Nordindien erstreckte. Die Gupta waren auf Magadha beschränkt und vertrieben endlich in Gemeinschaft mit Yasodharman Rādscha von Mālwā die Hunnen nach Kaschmir.

um 528 n Chr. Doch blieben zahlreiche Clans dauernd im Pendschab und Rādschputāna sitzen

Über die nun folgende, durch die vierzigjährige Regierung des Königs Harscha (606—647) aus gefüllte erste Hälfte des 7 Jahrh. sind wir durch den Reisebericht des chinesischen Pilgers Hiuen Tsang, der zwischen 630—644 fast alle Teile Indiens bereiste ferner durch Hwui Li's Biographie des Hiuen Tsang durch andere chinesische Geschichtsschreiber und durch das *Harsha-carita* (Das Leben des Harscha) ausgezeichnet informiert. Harscha, der jüngere Sohn des Rādscha von Thanesar, einer Stadt am obersten Lauf der Dschumna nördlich von Delhi stand vor der gleichen Aufgabe wie alle großen indischen Eroberer vor ihm. Er mußte sich erst sein Reich erobern. In fünf einhalb Jahren hatte er den größten Teil des ehemaligen Guptareiches wieder unter einen Hut gebracht. Wie die Gupta fand er jedoch unüberwindlichen Widerstand beim Vordringen nach Süden über den Narmadafluß in das Königreich der Tschālukya, dessen von den Fresken in Adschantā her uns gut bekannter König Pulakeshin II ihm 620 n Chr. eine Niederlage beibrachte. Der Narmadafluß und sein Breitegrad östlich bis an das Gangesdelta verlangert also die Nordgrenze des sogenannten Dekhan (Sanskrit *Daks napatha* = das Land zur Rechten) blieb die Sudgrenze des Harschareiches wie sie jene des Guptareiches war. Aber erst nach siebenunddreißig Jahren stets wiederkehrender Feldzüge legte Harscha die Waffen endgültig nieder und betätigte sich als Friedensfürst wobei er in der Forderung der buddhistischen Lehre und den Wohlfahrtseinrichtungen seinem großen Vorgänger Ashoka nacheiferte.

Zahlreiche religiöse Bauten wurden erst für beide Religionen später hauptsächlich für den Buddhismus errichtet für den er zahlreiche Kloster und längs den Ufern der heiligen Gangā mehrere tausend (?) Stūpen baute, jeden etwa dreißig Meter hoch. Da sie wohl nur aus vergänglichem Material, Erde Holz und Bambus rasch gebaut wurden ist von ihnen nichts erhalten. Für das eklektische Verhältnis der Inder zur Religion im 7 Jahrh. sind die verschiedenen Richtungen innerhalb der königlichen Familie bezeichnend. Harschas Ahnherr Puschiyabuti, war glühender Shivaverehrer, sein Vater opferte der Sonne, sein älterer Bruder und seine Schwester waren überzeugte Buddhisten während Harscha allen drei Gottheiten (denn als solche kann nunmehr auch Buddha gelten) seine Ehrfurcht bezeugte, bis schließlich auch bei ihm der Buddhismus obsiegte. Dieser religiöse Eklektizismus war im Volk allgemein geworden und war nicht auf Indien beschränkt ein Zustand der auch den Erfolg des um diese Zeit jung daher sturmenden Islam erklärt. In Indien wählte sich jeder Mann seine Gottheit sei es Vischnu, Shiva oder Surya (die Sonne) Buddha oder einen Tirthankara — und die gleichzeitige Verehrung aller mag vielen als beste Lebensversicherung gegolten haben.

Harschas Diskussionen mit dem gelehrten Hiuen Tsang ließen auch in ihm den Entschluß zur Abhaltung eines Konzils reifen, das er nach Kanauj an der Gangā einberief und an dem zahlreiche aliierte und befreundete Fürsten teilnahmen. Hiuen Tsangs Beschreibung dieses Kirchenfestes ist überaus instruktiv. Am Ufer der Gangā wurde dafür ein großes Kloster mit Tempel errichtet wo ein vergoldetes dem König an Statur gleiches Buddhasstandbild in einem dreißig Meter hohen Vimāna aufgestellt wurde. Ein kleineres Standbild wurde täglich in feierlicher Prozession von zwanzig Rādschas und dreihundert Elefanten begleitet. Der Baldachin (*chatra*) wurde von Harscha persönlich getragen, der als Gott Shakra (Indra) angetan war, während sein Bundesgenosse Rādschakumara als Gott Brahma gekleidet war und den Fliegen wedel trug. (Beide vedischen Götter fungierten in dieser Eigenschaft in den Legenden als Trabanten des Buddha.) Der Herrscher streute rechts und links Perlen vergoldete Blumen und andere Kostbarkeiten aus zu Ehren der Drei Juwelen (*triratna*) Buddha Dharma und Sangha (die Gemeinde). Es folgten ein feierliches Kleideropfer an die Statue und das Festmahl mit

Disputation, bis endlich Abends der König in seinen Reisepalast heimkehrte. Das Kirchenfest nahm jedoch ein trauriges Ende, das uns wieder zeigt, daß von der großen Gesinnung des Ashoka nichts mehr vorhanden war. Ein Attentat auf den König wurde den anwesenden eifersuchttigen Brahmanen in die Schuhe geschoben, viele von ihnen hingerichtet und fünf hundert verbannt. Nach diesem Fest war Hiuen Tsang auf Einladung des Königs noch Zeuge einer regelmäßigen Quinquinalversammlung am Zusammenflusse der Ganga mit der Dschurnnâ in Prayâga (Allâhâbad), wo wiederum Buddha, dann aber auch Shiva und Sûrya geehrt wurden und wo die in fünf Jahren aufgehauften Schätze an die Priesterschaften der verschiedenen Religionen und an die Armen verteilt wurden. Nach Beendigung dieses 643 n Chr stattgefundenen Festes erhielt Hiuen Tsang von Harscha die Erlaubnis zur Heimkehr, wurde von einem Radscha bis an die Grenze Indiens gebracht und erreichte 645 n Chr seine chinesische Heimat. Er brachte einhundertfünzig Partikel von Buddhareliquien nebst vielen kleinen Statuetten und sechshundertsiebenundfunzig Manuskriptbanden nach China mit, wovon er noch eine große Anzahl selbst ins Chinesische übersetzte. Er starb 664 vierundsechzigjährig (Literatur über Hiuen Tsang bei V A Smith, Early history S 24f).

Harscha starb 647 n Chr ohne einen Erben zu hinterlassen und sein Reich zerfiel wieder in seine zahlreichen Kleinstaaten mit ihren lokalen Fehden. Dank seiner Energie war Nordindien zwar von den Hunneninvasoren befreit, so daß es bis zur Ankunft des Eroberers Mahmûd von Ghazni vor fremden Einfallen bis auf die lokalen Eroberungen der Araber in Sindh und Gudscharat im 8. Jahrhundert in Ruhe blieb.

Über die Geschichte Indiens in den nächsten Jahrhunderten können wir ihrer rein lokalen Bedeutung wegen hinweggehen. Auch die wechselvollen Geschehnisse der muhammedanischen Eroberungen von den Ghaznawiden um das Jahr 1000 angefangen bis zur endgültigen Aufrichtung des Moghulreiches interessieren uns im Zusammenhang mit der indischen Kunstgeschichte kaum. Die islamische Baukunst in Indien und die Moghulkunst wurde im islamischen Band dieses Handbuches behandelt und wird daher in diesem Bande nur gestreift werden.

Nur einige Lokaldynastien seien ihrer Bedeutung auch für die Kunst ihrer Länder wegen noch kurz betrachtet. So die Pâlädynastie in Bengal, die 730–40 n Chr zur Macht gelangte und sie vierhundert Jahre festhielt. Ihre Könige waren zumeist eifrige Buddhisten und stifteten zahlreiche religiöse Bauanlagen. Noch unter Râmapala (1084–1130) blühte der Buddhismus in den Pâlastaaten, während er im übrigen Indien unterging. Die Kloster von Magadha waren mit tausenden von Bewohnern gefüllt. Im Jahre 1197 fand auch diese Dynastie gleich den benachbarten Senas durch die islamische Eroberung unter Kuth al dîn General Muhammed ibn Bakhtyâr ihr Ende. Damit hatte in Indien für den Buddhismus die letzte Stunde geschlagen. Die Festung von Bihâr war seine letzte Pflegestätte in Nordindien südlich vom Himalaya. Die überlebenden Mönche der zerstörten Kloster flüchteten nach Nepal, Tibet und Sudindien.

Wenden wir uns nun dem Süden zu. Das trockene, gebürgige Tafelland südlich vom Narmadâflusse wird der Dekhan genannt. Doch ist davon die tropische und flache Sudspitze Indiens ausgenommen, so daß heute der Dekhan mit dem Gebiet des Nizam von Haiderâbad ungefähr zusammenfällt. Dieses Tafelland wird von zwei großen Flüssen, der Godavari und der Krishna (Kistnâ) mit der Tungabhadra von Westen nach Osten durchstromt. Das da zwischen liegende Land war das alte Königreich der Andhradynastie, die fünf Jahrhunderte herrschte und ihr Reich zeitweilig weit nach Norden ausdehnte (c. 240 v Chr bis 225 n Chr). Die nächsten zweihundertfünzig Jahre liegen im Dunkel, doch zeigen der Bau des Stûpa von

Amarāvati an der unteren Krishnā und viele buddhistische Hohlenbauten und Ruinen daß hier ein Zentrum des Buddhismus lag

Um 550 n Chr wurde von Pulakeshin I die Tschalukyadynastie gegründet die ihre Herkunft von Rādschputen im Norden ableitete Ihre Residenz war Vatapi (Badami) im Bidschāpur distrikte Pulakeshin II schlug 620 n Chr den nach Süden vordringenden Harscha zurück Er schickte an den Perserkönig Chosroes II 625 eine Gesandtschaft die dieser erwiderte Ihr Empfang am indischen Hofe wurde in Hohle Nr 1 in Adschanta verewigt Auch Hiuen Tsang berichtet über seinen Besuch bei Pulakeshin II , der damals in Nāsik residierte im Jahre 641 Bald darauf wurde er vom Pallavakönig Narasimhavarman besiegt und Süd indien kam vorübergehend unter die Oberhoheit der Pallava Der Kampf zwischen beiden Dynastien währte mit wechselndem Glück Jahrzehnte

In dieser Periode gewann im Dekhan der Hinduismus die Oberhand über den Buddhismus und es entstanden zahlreiche Shiva und Vischnutempel Das berühmteste Werk ist der unter Krischna I ab 760 n Chr aus dem Felsen gehauene Kailāsa in Elura, der prächtigste Felsen tempel Indiens Unter einem späteren König Amoghavarscha (815—877) wurde die Dschaina sekte sehr begünstigt und machte auf Kosten des Buddhismus Fortschritte doch mußten beide Religionen im 12 Jahrh einer neu aufkommenden Shivasekte den Lingayas weichen

Südlich von der Krischna und Tungabhadra und durch diese Flüsse vom Plateau von Dekhan geschieden liegt das eigentliche Sudindien das Land der Tamilen deren vom Norden unabhängige Kulturblüte schon in den ersten Jahrhunderten n Chr stattfand Sie hatten auch ihre eigene Religion, einen Teufels- und Damonendienst mit Kottavai, der, Siegreichen an der Spitze die später als Umā oder Durgā dem Shiva als Gemahlin beigegeben wurde Von den auch hier kolonisierten drei nordlichen Religionen gewannen die Digambara (Luftbekleideten d. Nackten) Dschaina und die Brahmanen Terrain während der in der Ashokazeit angesiedelte Buddhismus kaum Fuß fassen konnte Das Land war in die „Drei Königreiche“ geteilt, die Pāndya Tschola und Kerala Die Pāndya bewohnten das Land um das heutige Madurā deren Tempel ein sehr bezeichnender architektonischer Ausdruck tamilischen Damonendienstes vermischt mit Hinduismus sind Die Tschola siedelten nördlich davon zwischen Pennar und Vellarufluß und die Kerala hatten die Westküste inne Die Tscholadynastie erreichte unter Radcharādšcha d. Großen (985—1018) und seinen Nachkommen große Macht, von der die Tempel in Tandschore als Denkmäler gelten können

Neben diesen Drei Königreichen gab es jedoch hier in Sudindien noch eine vierte Macht, deren Bauten zu den berühmtesten Kunstdenkmalen Indiens gehören, die Pallavas Von ihrer früheren beliebten Ableitung von Pahlava d. Persern ist man abgekommen und hält sie für einen eingeborenen Stamm Die frühesten Nachrichten geben uns einige beschriebene Kupferplatten aus dem 4 Jahrh n Chr , die von einem König von Kāntschī (Conjeeveram) berichten dessen Gebiet auch Amarāvati einschloß, also bis zum Krischnaflusse reichte Vielleicht entstand diese Dynastie aus dem alten Andhrareiche Simhavarman König von Kāntschī (c 437 n Chr) war Buddhist und stiftete ein Bildwerk in Amarāvati Von den Pallavas stammten die zahlreichen Höhentempel und monolithen Feuertempel Sudindiens, von denen die Sieben Pagoden¹ von Mavalipuram die bekanntesten sind

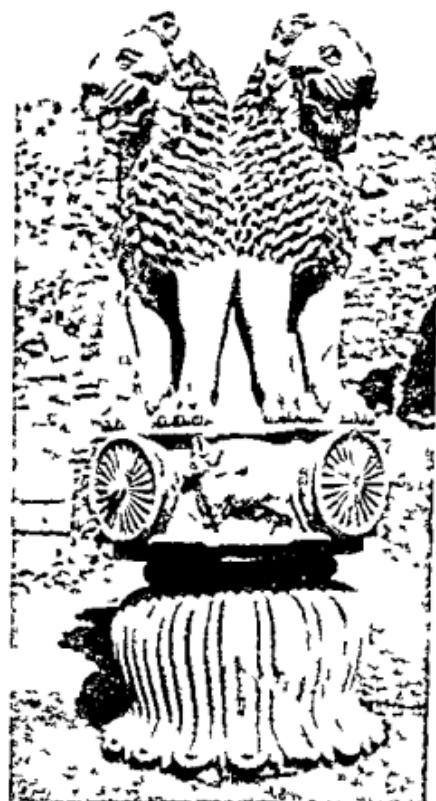
Literatur Vincent A Smith *The early history of India* (th rd edtion Oxford 1914) ders., *The Oxford history of India* u. *The Oxford students history of India* (Ninth edtion revised by H S Rawlinson Oxford 1921) P. W. Rhys Davids Buddhist India und Stanley Lane Poole Mediaeval India under Muhammadan rule (London Fisher 1903) Romesh Chunder Dutt *A history of civilisation in Ancient India based on Sanscrit Literature* 2 vol (Trübners Oriental Series London 1893) Lionel D Barnett *Antiquities of India*, London 1913

Die Typen der Baukunst

I Stambhas

Die Stambhas oder Läts sind Denkmalsäulen mit religiösen Symbolen auf ihren Kapitälern und zumeist auch mit Inschriften auf den Schäften. Die ältesten heute noch erhaltenen Säulen dieser Art stammen aus der Zeit des Königs Ashoka (273–232 v. Chr.), die dieser zwischen 250–232 v. Chr. an verschiedenen Punkten seines großen Reiches setzen ließ teils als Denksäulen für wichtige Ereignisse im Leben Buddhas teils als Träger seiner Edikte, in denen er die wichtigsten Grundsätze seiner Staatsreligion den Untertanen zur Kenntnis brachte gleich wie er dies durch Felsenedikte zu tun pflegte. Die Ashokasäulen sind Monolithe aus Granit oder Sandstein bis zu fünfzehn Meter hoch und mit meisterhaft skulptierten Kapitälern und Symbolen gekrönt. Vom ursprünglichen Aussehen dieser buddhistischen Stambhas aus der Zeit des Ashoka und seiner Nachfolger geben uns die Reliefs davon an den Toranas von Sāñchī das beste Bild (Taf. 2). Sie waren am Fuße mit einem schützenden Steinzaun umgeben und bestanden aus dem zylindrischen Schaft, dem glockenförmigen Lotos-Kapital mit einer runden oder quadratischen Abakusplatte, die mit den symbolischen Tieren gekrönt waren, die manchmal noch das Rad der Lehre (*chakra*) trugen. Die vier Tiere symbolisieren die vier Weltgegenden. Der Elefant den Osten, das Pferd den Süden, der Ochse den Westen und der Löwe den Norden.

Von den noch ganz oder in Teilen erhaltenen Ashokasäulen ist der Aufsatz des zwischen 242–232 v. Chr. errichteten Stambha von Sārnāth das schönste Stück (Abb. 2). Die Säule wurde an der Stelle errichtet, wo Gautama Buddhas erste öffentliche Predigt stattgefunden haben soll. Der Aufsatz besteht aus dem Lotoskapitäl dem Abakus mit den vier symbolischen Tieren und vier Tschakras in Relief und vier adossierten Löwen die das nur mehr in Resten aufgefundene Rad der Lehre trugen als Krönung. Die stets wieder betonte Ähnlichkeit der Kapitäl mit jenen von Persepolis ist beschränkt auf die verwandte Blattbildung wogegen die Form in indischem Eigenart zeigt. Die glockenförmige Profilierung des Kapitälis sowohl wie die wulstige Bildung der Blattränder und die Schräglage der Blattrippen sind indisch. Die Vorbilder dieser Kapitäl aber sind nicht in Persepolis, das ja damals schon eine Ruinenstätte war zu suchen sondern — wie auch Fergusson Burgess H. J. E. A. I S 64 bemerkt — in der persisch beeinflussten indoakirchischen Architektur jener Zeit von der leider nichts erhalten ist. Die reliefierten Tiere der Deckplatte zeig-



2 Kapitäl der Gedenksäule in Sārnāth

(2 H d 3 Jh v Chr stand am Platz wo Buddha zum ersten Male lehrte. Mono lith aus poliertem Granit die vier Löwen tragen das Rad der Lehre. Höhe der ursprünglichen Säule ca. 16 m.)



4 Lotosband der Garudasäule
in Besnagar



5 Girlande der Garudasäule
in Besnagar



6. Kapitäl der Garudasäule mit
Hamsa Fries

3 Garudasäule in Besnagar (Nach Sir J. Marshall)

die indische Tierbildnerie, von der wir nichts älteres kennen, auf einer schlechthin unvertrefflichen Höhe. In den vier Löwen bäßt diese Lebendigkeit notgedrungen etwas von ihrer frischen Unmittelbarkeit ein, um die Wucht der Wirkung zu steigern. Einen ähnlichen Aufsatz mit vier Löwen deren Köpfe leider sehr beschädigt sind, trug die Ediktsäule Ashokas in Sāntschi, die sich als eine wahrscheinlich vom gleichen Künstler stammende Replik von der Säule in Sārnāth erwiesen hat, deren Deckplatte jedoch abweichend vier Paare pickender Gänse im Wappenstil, getrennt durch Palmetten zeigt. Die Höhlungen der Augen von den Löwen und Gänzen zeigen an, daß sie mit kostbaren Steinen gefüllt waren (Abb. im Catalogue of the Museum at Sāntschi). Die rasche Entwicklung der Plastik während der Regierung Ashokas zeigen etwas ältere Säulen, wie jene von Bakhīrā (Muzaffarpur Distrikt) die V. A. Smith um 257 v. Chr. ansetzt und deren Schaft noch nicht die elegante Verjüngung der noch stehenden Säule in Lāuryā Handangarh zeigt, die erst gelegentlich der Wallfahrt Ashokas (s. S. 4) errichtet wurde. Auch der Unterschied in der Gestaltung der Löwen ist auffallend (Abb. beider Säulen in V. A. Smith, Hist. of fine arts in India and Ceylon, S. 62 u. Pl. 11). Die Deckplatte der Lāuryā-säule zeigt liegende, heilige Gänse in ganz flachem Relief, die Deckplatten der Elefantensäulen von Alīghābād und Sanksa (Abb. Smith I c. S. 60) und der Stiersäule in Rāmpurwā Friese von wechselnden hellenisierenden Palmetten und Rosettenreihen von höchstem Geschmack.

V. A. Smith hat auf Grund der literarischen Nachrichten eine Liste von sechsunddreißig Ashokasäulen nachgewiesen (Z. D. M. G. 1911) wovon noch einunddreißig, wenn auch z. T. nur mehr in Spuren identifiziert werden konnten. Davon waren nachweislich neun mit dem Löwen, zwei mit dem Elefanten, zwei mit dem Ochsen eine mit dem Pferde, eine mit dem Rade, zwei mit vier Löwen als Radträger und eine mit dem Garuda gekrönt. Die letztere ist ein Gegenstück zu der dem Vischnu geweihten von einem Griechen namens Hellodor errichteten Garudasäule in Besnagar aus dem 2. Jahrh. v. Chr. (Abb. 3—6) und der Garuda dürfte erst später an Stelle eines ursprünglichen buddhistischen Symbols aufgesetzt worden sein.

Die Errichtung von buddhistischen Stambhas dauerte nach der Ashokazeit fort und erreichte in der Guptazeit eine neue Blüte. Eine Säule auf dem 2. Jahrh. v. Chr. fand Sir John Marshall in Sāntschi (Arch. Survey of India Arch. Report 1913—14).

Der Schaft ist im ersten Drittel achsigig glatt, dann sechzehnseitig gekehlt und verjüngt. Diese Form ist nach Marshall für das zweite und erste Jahrh. v. Chr. charakteristisch, während sie später nicht mehr vorkommt. Die Verjüngung des Schaftes durch Abschrägung bleibt zwar von nun an üblich, wird jedoch in der Guptazeit und an den hinduistischen Säulen in anderen Verhältnissen durchgeführt. Das Kapitäl hat das typische Profil mit überlappenden Latzhältern, den Vala mit gedrehtem Sill, einem zweiten zylindrischen Hals mit relativiertem Perlen- und Rautenband, endlich einen würfelförmigen Abakus mit dem Zaubermuster in Relief. Ein Abakusschmuck der in der Guptazeit typisch wird. Der krönende Löwe (?) ist verschwunden.

Die Guptasäulen wovon sich in Sāntschi drei fanden, unterscheiden sich von den Säulen der Mauryazeit durch ihre vierseitige Basis die stets noch über den Erdboden herausfreicht. Im übrigen wurde in Sāntschi der alte Stambhatyp nachgeahmt ohne die technische und künstlerische Vollendung der Vorbilder zu erreichen. Die nahe beim Nordtope des Großen Stūpa in Sāntschi stehende Guptasäule trug die Statue des Bodhisattva

Vadschrapani eine Krönung die in der Mauryazeit noch unmöglich gewesen wäre (Catalogue I c A 99). Sie war nach Marshall bemalt oder vergoldet. V. A. Smith beschreibt sechs andere Steinsäulen aus der Guptazeit die als Göttersäulen und als Siegessäulen errichtet wurden und als Monolithen Höhen bis über 15 Meter erreichten. Die Säule von 484/5 in Eran im Sagar Distrikt C. P. diente als Flaggenstock für den vierarmigen Vishnu (Abb. V. A. Smith I c. S. 74). Die Stambhas dienten also in der Guptazeit buddhistischen brahmanischen und imperialistischen Zwecken in bunter Reihe. In diese Gruppe gehört auch die c. 8 Meter hohe Eisene Säule in Delhi die von ihrem ursprünglichen Standort wohl in Islamischer Zeit als Beutestück nach Delhi gebracht wurde. Der eingravierte Name Tschandra wird jetzt mit Tschandraravarma König von Pushkarana Rādchputāna im vierten Jahrhundert n. Chr. identifiziert (cf. V. A. Smith Early Hist. S. 290 Anm.). Auch sie hat ein Lotoskapitäl und einen durch drei Zwischenstücke davon getrennten Sockel für eine — nicht mehr vorhandene — Statue.

Die älteste brahmanische Säule steht bei Besnagar im Staate Gwalior und wurde laut Inschrift als *Garuda dratscha* zu Ehren des Gottes Vāsudēva von Heliodoros dem Sohne des Dion der vom König Antalkadas von Taxila (c. 140 v. Chr.) einem indischen Fürsten geschenkt wurde hergestellt. Sie stammt also aus der Shunga Periode (180—70 v. Chr.). Ähnlich der oben erwähnten wenig älteren Denksäule in Sāntakha hat sie einen Schaft, der unten achtseitig in der oberen Hälfte sechzehnseitig dann zweukonditreiß gestrig endlich zylindrisch und mit zwei ornamentalen Bindern geschmückt ist. Darauf sitzt das Lotoskapitäl ein Astragal als Hals und der kubische Abakus mit Paletten und Gänzen im Relief. Vom Garuda der die Säule gekrönt hat fand sich keine Spur mehr (Abb. 3—6).

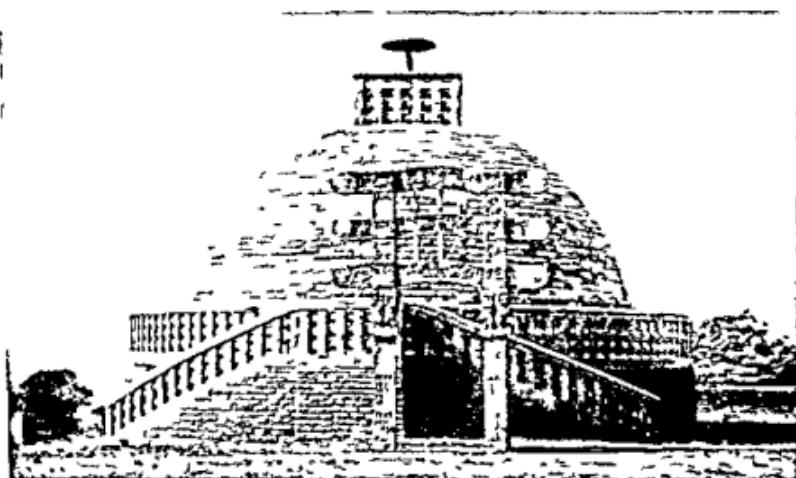
Die Dschainas errichteten besonders im Kanara Distrikt an der Westküste viele Säulen wovon V. A. Smith die Säule von Mūdabidri aus dem 11.—12. Jahrh. als eine der schönsten abbildet (I c. S. 22).

2 Die Stūpen

Der Stupa (pali Thupa, singhalesisch Dagaba, engl. Tope) war im Reiche des Buddhismus das populärste und häufigste sakrale Bauwerk. Mag es einst auch nur Hunderte von Monumentalstūpen aus dauerhaftem Material gegeben haben so wurden nebenher unzählige Votivstūpen in allen Größen aus Erde, Lehmziegel, Bambus und Holz errichtet (vgl. S. 8) und heute noch gibt es viele Tausende von kleinen, nur einige Meter hohen Votivstūpen in den Ländern, wo der Buddhismus noch herrscht. Ihre Errichtung gilt als frommes Werk, das belohnt wird. Die birmanische Landschaft ist mit Dagabas übersat, die entstellt Pagodas genannt werden und unter diesem Namen in Ostasien eine besondere Gestalt und Bedeutung angenommen haben, die mit ihrem Ursprung freilich nichts mehr zu tun hat.

Die älteste in Indien erhaltene Gestalt des Stūpa ist ein halbkugelförmiger massiver Bau (*anda* = das Ei), umgeben von einem Zaun (*vedikā*) mit einem bis vier Eingangstoren (*toranas*) in den Kardinalpunkten. Innerhalb dieses Zaunes führte der Prozessionspfad (*praddakshina-patha*) um den Stūpa herum. Über eine Freitreppe gelangte man auf die Terrasse der Basis, die als zweiter Prozessionspfad diente und ebenfalls mit einem Zaune geschützt war. Der Stūpa war gekrönt mit einem Kiosk (*harmika*), in dem die Aschen oder Reliquienerne (*uts*) deponiert wurde und der mit einem oder mehreren Schirmen (*chattrā*) bedeckt war. Die Krönung der Stūpen wurde später allgemein mit dem birmanischen Wort *uts* bezeichnet. Die Oberfläche des Stūpa war meistens mit Stuck überzogen und mit Malereien oder Reliefornamentik geschmückt. Ihr schmuckreiches Äußere in der Kuschānpériode zeigen uns die zahlreichen Reliefsdarstellungen von Stūpen.

Daß der Stūpa auf das uralte arische Königs- oder Heldengrab zurückgeht und daher auch mit den prähistorischen nordischen Kurganen zusammenhangt, steht wohl außer Zweifel, ist jedoch für die indischen Stūpen kunsthistorisch nicht von Bedeutung. In Indien selbst ist von einem derartigen Königsgrab keine Spur mehr vorhanden, wohl aber ist an der Innenseite des



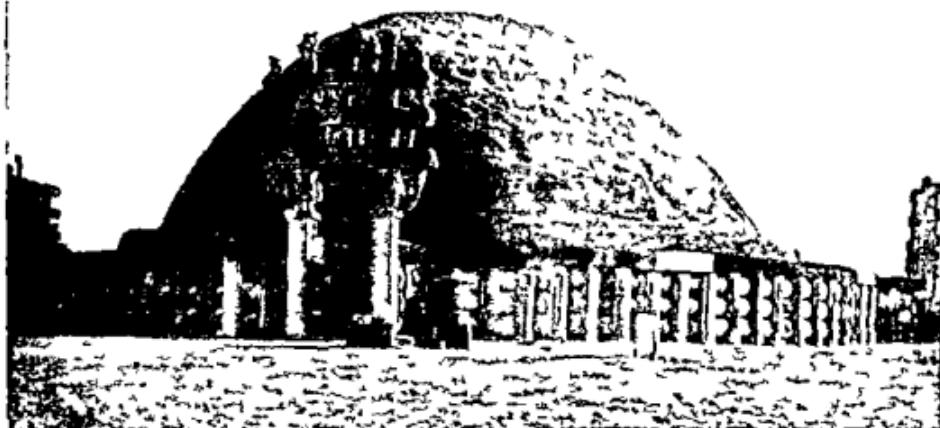
7 Stūpa 3 in Sāntschi, restauriert
(Nach J. Marshall)

linken Pfeilers des Osttores von Sāntschi ein Stūpa, der die Gebeine eines Anachoreten bewahrt, dargestellt. Er hat die übliche Kuppelgestalt, aber ohne Spitze bzw. chattrā und ist von einem hohen Zaun umgeben. Foucher bezeichnet ihn als die älteste Stūpenform, die uns von der indischen Kunst bewahrt wurde. (Beginnings of Buddhist art, S 98) Der älteste Monumentalstūpa wurde jedoch 1899 in Piprīwā (Nepal) entdeckt und 450 v. Chr. datiert. Er war flacher als der Stūpa in Sāntschi. Der Stūpa ist also ein altindischer, vorbuddhistischer Denkmaltypus, den Buddha selbst als Verehrungsstätte anerkannte und sich darüber zu Ananda äußerte, daß sie über den Reliquien eines Tschakravarti Rādscha, eines Weltbeherrschers, errichtet werden, da wo vier Straßen sich treffen.

Der Zweck des buddhistischen und dschainistischen Stūpa ist ein zweifacher. Entweder verewigten sie einen Ort, wo eine bedeutsame Tat eines Buddha oder Bodhisattva stattgefunden haben soll, oder sie bewahrten Reliquien eines Heiligen (daher *dhātugarbha*, Reliquien-Schrein) oder in Ermangelung solcher, heilige Texte, Modelle von heiligen Gebäuden oder Buddhasstatuen. Zur Aufnahme von Buddhasstatuen werden sie später Hohlbauten und aus Denkmälern Tempel.

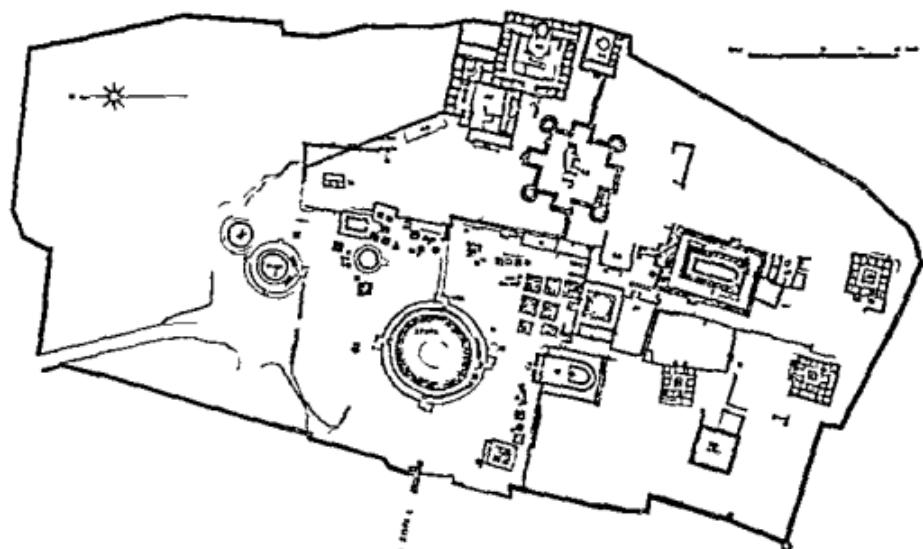
Die klassische Prägung des altindischen Stūpa zeigen die zum Teil heute noch erhaltenen Stūpen von Bhilsā, einer Stadt an der Nordgrenze der Provinz Bhopāl, in deren Umgebung mehrere Gruppen mit zusammen etwa dreißig Stūpen gelegen sind. Der bekannteste und wegen seiner gut erhaltenen reich reliefierten Tore berühmteste davon ist der Große Stūpa von Sāntschi (Abb. 8), der sich seit den erfolgreichen Ausgrabungen von Sir John Marshall (1912–14) als Glied einer großen buddhistischen Anlage zeigt (Plan Abb. 9).

Der große Stūpa von Sāntschi besteht aus einer halbkugelförmigen, massiven, oben abgeplatteten Kuppel (*anda*) mit kreisrunder Basis, die eine Terrasse (*medhi*) als Prozessionspfad freiläßt, auf die an der Südseite eine Doppelfreitreppe führt. Am Boden läuft ein zweiter Prozessionspfad um den Stūpa, der von einem massiven, ungeschmückten Stūpzaun mit vier reichgeschmückten Toren in den vier Kardinalpunkten umgeben ist. Die Stūpahalbkugel besteht aus einem Ziegelkern und einer Steinbüchse. Die Ziegel im Ausmaß von $41 \times 25,5 \times 7,5$ cm

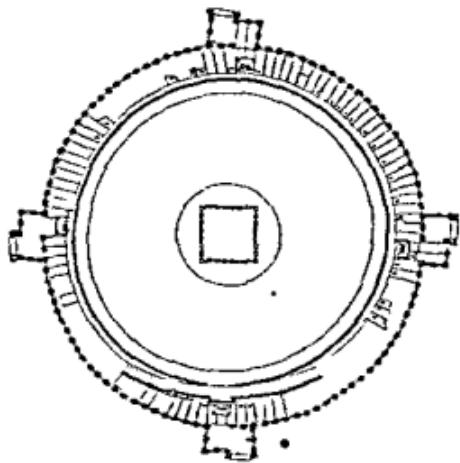


8 Der Große Stupa in Santschi mit dem Nordtor
(phot. Johnston & Hoffmann)

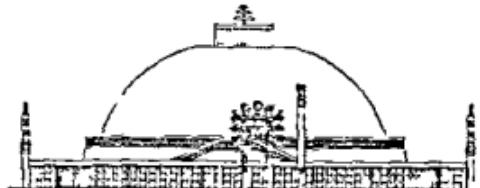
sind mit Mörtel gebunden. Diese Verschiedenheit des Materials führte Sir Marshall zu seiner Modifikation der alten Annahme der Stupa stamme in seinem heutigen Zustand aus der Zeit Ashokas. Marshall erklärt daß nur der Kern aus Ziegeln aus der Ashokazeit stammen könnte wofür auch die Übereinstimmung des Materials spräche denn alle Maurya Stupas seien aus Ziegeln dieser Größe & e späteren aber durchaus aus Stein gebaut. Somit war der ursprüngliche Stupa nur halb so groß wie der heutige denn der Durchmesser des Ziegelkernes beträgt die Hälfte des Gesamtdurchmessers. Daraus erklärt sich ferner auch die jetzt etwas ungewöhnliche Lage der Ashokasäule rechts vom Südtor die ursprünglich einen entsprechenden Abstand vom Stupa hatte und für sich wirken konnte. Die ursprüngliche Gestalt des Stupa nimmt Marshall nach dem gleichzeitigen Dschagat Singh Stupa in Sarnath (Arch Surv Rep 1907/8 Pl XVIII 3) ebenfalls als annähernd halbkugelförmig mit einer erhöhten Umgangsterrasse und der krönenden Spitze mit Steinschirm an wovon er noch Reste vorfindt ausgezeichnet durch die fein skulptierten Rippen an der Unterseite. Die Etappen der allmählichen Vergrößerung dieses ursprünglichen Stupa wären nach Marshall zunächst die Ummantelung mit Stein die den Durchmesser auf mehr als 120 Fuß & die Höhe bis zu 54 Fuß erweiterten. Dieser Mantel wurde in der gegebenen Entfernung aus Haustein geschichtet und der Zwischenraum mit schweren Steinräumen ausgefüllt. Nachdem die Kuppel so von Grund auf errichtet war, wurde die Terrasse ohne Bindung heruntergelegt. Sie ist 425 m hoch und 170 m breit und verstreute durch ihre Masse das Kuppelmanöblier. Daß sie nicht etwa eine spätere Hinzufügung war beweist der Umstand daß der Mörtelbewurf der Calotte von etwa 10 cm Stärke nur bis zur Terrasse nicht aber hinter der Terrassenmauer bis zum Boden reicht. Marshall führt diese technisch mangelhafte Bauweise auf das mangelnde Verständnis der Bauleute zurück ein Schluß den alle frühen Steinbauten Indiens bestätigen. Das Harmika an der Spitze bestand aus einem Steinzaun in dem das Reliquiegefäß aufgestellt war und den Steinschirmen. Vom steinernen zylindrischen Reliquienbehälter wurden nur Trümmer des Deckels gefunden die einen Durchmesser von fast zwei Metern zeigen. Der Deckel hat in der Mitte ein Loch für die Schirmstange dessen Standfestigkeit er so gleichzeitig sicherte. Die dritte Ergänzung des erweiterten Stupa war der große Steinzaun am Erdboden. Die meisten Pfeiler Querbalken und Kopfbalken desselben tragen Votivinschriften wurden also von frommen Pilgern gestiftet wie es allgemein üblich war. Der vierte Zubau scheint die Treppen und Terrassenbalustrade gewesen zu sein die sich von dem großen Zaun durch relative Zierlichkeit und den Schmuck der Pfeiler mit Reliefrosetten unterscheidet. Marshall datiert den Ausbau des Stupa in die zweite Hälfte des zweiten & die Vollendung des Zaunes in den Beginn des ersten Jahrhunderts also 150—100 v Chr.



9 Plan der Ausgrabungen in Säntchi
(nach Sir J. Marshall)



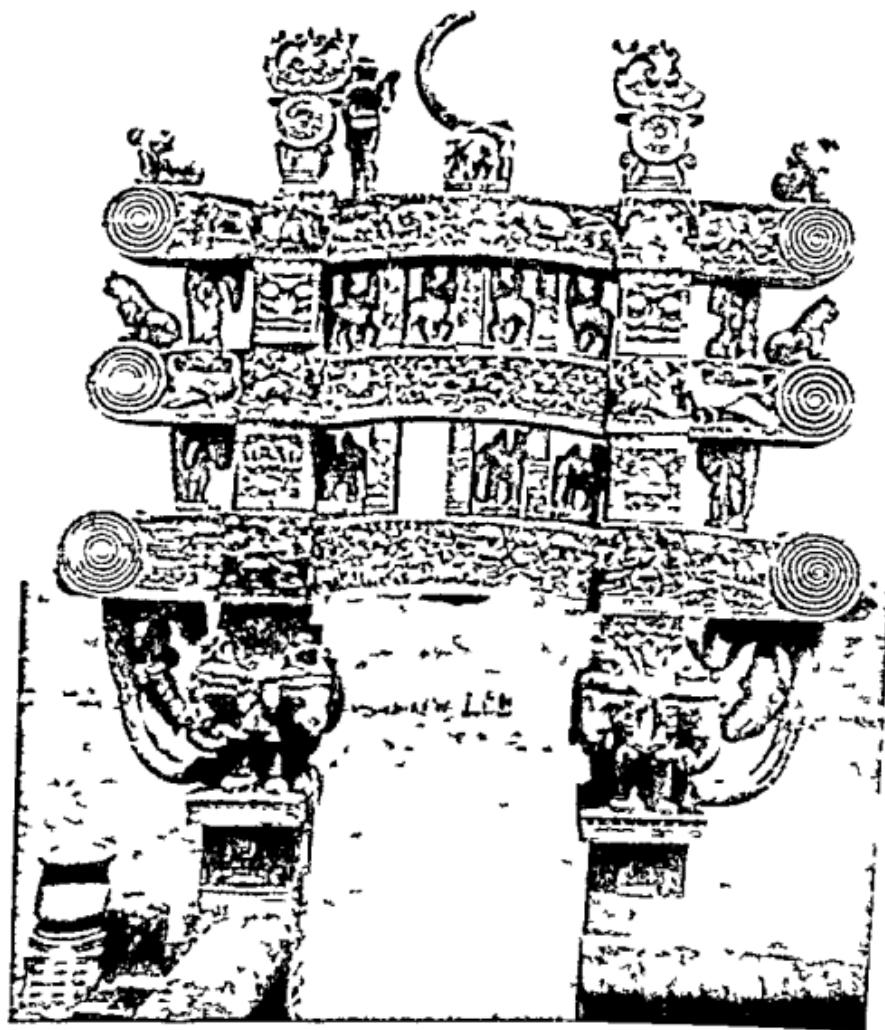
10 Plan des Großen Stöpa in Säntchi
(Nach Sir J. Marshall)



11 Aufriss des Großen Stöpa in Säntchi

Zuletzt wurden die vier Tore (toranas) errichtet. Die vielbesprochene Frage ihrer zeitlichen Reihenfolge löste Marshall mit Hilfe der Verbindungsbalustraden zwischen den Toren und dem etwas zurückliegenden Steinzaun, dessen Achsenkreuz sie mit Swastikaenden versehen. Es zeigte sich daß die Balustraden des Nord und Südtores dem Hauptzaun in allen Elementen und in der Werkart gleichen, während die Balustraden des östlichen und westlichen Tores nachlässiger gearbeitet sind und kleinere Pfeiler mit flachen Auskühlungen haben, also jünger sind. Es wurde also das Südtor (Taf. I) als Zugang zu den südlich angebrachten Freitreppe als das wichtigste Tor zuerst errichtet, als zweites sein Gegenüber, das Nordtor (Taf. II), sodann das Osttor endlich das Westtor. Diese Reihenfolge wird auch durch die Reliefs und für Ost und Westtor durch zwei Inschriften bestätigt, denen zufolge das Osttor von einem Manne namens Nâgapiya, das Westtor von dessen Sohn errichtet wurde. Auf die Reliefsdarstellungen kommen wir im Abschnitt über die Plastik zu sprechen.

gebrachten Freitreppe als das wichtigste Tor zuerst errichtet, als zweites sein Gegenüber, das Nordtor (Taf. II), sodann das Osttor endlich das Westtor. Diese Reihenfolge wird auch durch die Reliefs und für Ost und Westtor durch zwei Inschriften bestätigt, denen zufolge das Osttor von einem Manne namens Nâgapiya, das Westtor von dessen Sohn errichtet wurde. Auf die Reliefsdarstellungen kommen wir im Abschnitt über die Plastik zu sprechen.





13 Stupen bei Katmandu in Nepal
(Nach Annual Report Madras 1916)

aus Sandstein und aus der Mathuräschule aber etwas jünger also aus der Guptazeit. Diese Statue war schon vor der Einmauerung alt und stammte wahrscheinlich aus einem im 7. Jahrh. schon verfallenen Guptatempel wie ja überhaupt die Einmauerung alter Statuen als Verehrungsobjekte in die Stupas sehr verbreitet war. Unterhalb des zentralen Plateaus von Säntschi liegen die Ruinen eines Stupa, der von Marshall mit 2 bezeichnet ist und den Stupen 3 und 1 gleich also auch aus dem 2.—1. Jahrh. v. Chr. stammt.

Nächst der Gruppe von Säntschi sind die beiden Stupen von Barhut aus dem 3.—2. Jahrh. v. Chr. und Ama rāvati c. 200 v. Chr. bis 200 n. Chr. durch die noch erhaltenen Reste ihrer Zaunkulpturen berühmt geworden. Die Stupen selbst sind nicht mehr erhalten. Der Stupa von Barhut hatte nach Cunningham 67 Fuß 8½ Inch, also 22—23 m Durchmesser und war aus großen quadratischen Ziegeln von meistens 12 × 12 × 3,5 inches er-

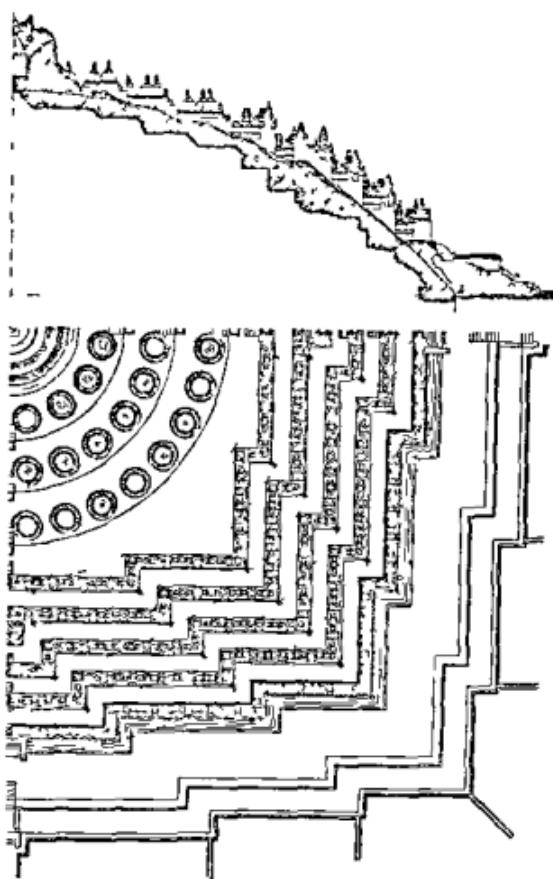
nahe der Nordostecke des zentralen Plateaus, das mit rechteckigen Steinplatten gepflastert war, steht etwa 50 Yards vom Großen Stupa entfernt ein zweiter, kleinerer, aber ganz ähnlich gebauter Stupa, der im Plane Marshall's mit Nummer drei bezeichnet ist (Abb. 7). Er war den beiden berühmten Schülern Buddhas Śāriputra und Mahāmogalā geweiht von denen Reliquien besetzt waren. Der Bau ist etwas jünger als der Große Stupa und die Kuppel zeigt daher vollere Rundung. Nur an der Südseite steht ein Torana die drei anderen Kardinalpunkte sind nur durch die quadratischen Exedren der Zäune, die Swastikaenden gekennzeichnet. Der Baukörper besteht aus unbearbeiteten Steinblöcken und ist mit Hausteinen verkleidet. Das Torana setzt Marshall als jüngstes der fünf Säntschi Tore an und datiert es 1. Jahrh. v. Chr.

Am Plateau standen noch zwei Stupen aus dieser frühen Zeit, 4 und 6 letzterer mit einem erneuten Steinmantel aus dem 7.—8. Jahrh. Die neun übrigen Stupen sind weitauß jünger (5.—8. Jahrh.) bestehen aus Geröll und Erde und haben Mäntel aus schmalen sorgfältig gelegten Hausteinen. Mit Ausnahme von 5 haben alle diese Stupen schon quadratische, nicht mehr runde Basis wie die alten Elinge von ihnen haben einen kleinen Reliquienraum im Inneren die anderen sind völlig massiv im Reliquienraum von Stupa 12 fand H. das Pedestal einer Maitreyastatue aus der Kushānperiode aus Mathurāsandstein, im Stupa 14 einen noch gut erhaltenen sitzenden Buddha mit dhyanamudra ebenfalls

baut. Er wurde erst in neuerer Zeit von den Bewohnern zur Errbauung des heutigen Dorfes Barthut abgetragen. Bis Beginn des 19. Jahrhunderts war der Stupa, vom Dschungel überwuchert unbearbeitet und daher erhalten geblieben. Der noch aufgefundenen kleinen c. 3 m hohe, 2 m lange Rest der Halbkugel war außen mit Stuck überzogen und zeigte im oberen Teil eine Reihe von dreieckig geformten, zweistufigen Rezessen mit der Spitze nach unten, die, wie Cunningham annimmt, mit Lampenreihen gefüllt zur Beleuchtung des Stupa dienten. Da sich die Rezeßreihen bis hinauf fortsetzen, wäre der Stupa mit einem Rautennetz von Lichtern überzogen gewesen. Vom einstigen großen Stupa in Amarāvati ist längst nichts mehr *in situ*, doch ließ sich aus den im British Museum und Madras aufbewahrten Teilen sein Umfang rekonstruieren. Die Basis der Trommel hätte c. 54 m Durchmesser und war mit skulptierten Marmorplatten verkleidet. Die Kuppel muß dem entsprechend bei Annahme von nur einer Terrasse c. 40–45 m Durchmesser gehabt haben. Ihr senkrechter Teil war mit Skulpturen in Flachrelief bedeckt, die Szenen aus dem Leben Buddhas und Stupen darstellten, während die obere Calottenfläche mit Stuck überzogen und mit Kranzgewinden und Medaillons in Relief und Malerei geschmückt war. Auf die Gesamtausstattung können wir heute am besten aus den mit Schmuck geradetw. überladenen Reliefsdarstellungen von Stupen aus Amarāvati schließen (Abb. 12). Die schon von Fergusson geäußerte Ansicht, daß diese Stupenreliefs von Amarāvati uns ein Bild von der typischen Ausstattung der Stupen des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. geben, wurden durch den Fund eines kleinen Votivstupa in Amarāvati, der mit reliefierten Marmorplatten verkleidet war, bestätigt.

Als Beispiel des jüngeren Stūpentypus im Gangeslande ist der Damekh Stupa nächst Sarnath bei Benares von besonderer Wichtigkeit. Die Basis hat einen Durchmesser von c. 30 m und ist aus Haustenen, die mit Eisenklammern verbunden sind bis zu einer Höhe von 14 m emporgeführt, während der zweite, verjüngte kuppelförmig abschließende Teil aus Ziegeln besteht und 43 m Höhe erreicht. Also ein recht ansehnlicher Bau! Der untere Teil ist mit acht vorspringenden vihāraartigen Gehäusen mit je einer Statuenbasis und mit einem umlaufenden mehrstreifigen Ornamentfries in Relief geschmückt, auf den wir zurückkommen. Die Datierung des Stupa und seiner Ornamentik wurde von Cunningham und Marshall in das 6. Jahrhundert festgesetzt (I R A S 1907, p. 1000). Die Einwendungen bei Fergusson Burgess I c. I S 75, sind nicht stichhaltig).

Von den nordlichen Stupen sei als einer der ältesten noch in Fundamenten nachweisbaren der Dharmaradachika Stupa in Taxila, der alten Hauptstadt von Gandhara erwähnt. Seine Fundamente wurden dort neben zahlreichen anderen Stupen freigelegt. Seine Errbauungszeit fällt vornehmlich in das 1. Jahrhundert n. Chr., doch



14 Bodh Gaya, Grundriss und Schnitt

(Nach Van Erp-Foucher)



J2 Relieftupa von der Basis des Stupa in Amaravati
(Nach Fe gusson)



15 Silhouette des Boro Budur

wurde er später wiederholt erweitert und wiederhergestellt. Zur Terrasse führten vier Treppen in den vier Kardinalpunkten. Er ist ferner ausgezeichnet durch einen den Prozessionsplatz umschließenden z T zweireihigen Kranz von Votivkapellen und Votivstufen, wovon einer an der Basis mit Figuren in Stuckrelief geschmückt ist.

Am Dharmatadchuka Stupa vollzog sich bereits eine Abweichung von der typischen Anlage des altindischen Stupa durch die vier Treppen, die in den Kardinalpunkten auf die Terrasse der hier noch kreisförmigen Basis führten. Wie wir an den zahlreichen in den nördlichen Grenzlandern in Gandhāra, Baktrien und im Tarimbecken erhaltenen Stūpen des ersten Jahrtausends sehen können, wird die vierseitige ziemlich hochgeführte Basis mit vier Freitreppen für den späteren Stupa typisch. Außerdem wurde zwischen Basis und Kuppel ein polygones oder zylindrisches Zwischenstück eingeschoben und so letztere noch mehr erhöht (cf. Arch Survey of India Annual Report 1914/15).

Der nächste Schritt der Entwicklung geschah in den Ländern, wo der Buddhismus nach seiner Auflösung in Indien eine neue Heimat und Pflegestätte fand, in Birma, Siam, Ceylon und Java. Entsprechend dem nunmehr fast überall obsiegenden mahayanistischen System komplizierte sich auch der Stūpenbau und es entstanden die viiterrassigen Riesenstūpen von Birma und Siam, deren hochgezogene Dāgabas turmartig in die Höhe schieben.

Ein Denkmal dieser Gruppe ist auch der um 800 n Chr erbaute Boro Budur („Die unzähligen Buddhas“) auf Java, obwohl er sich von seinen festländischen Genossen wesentlich unterscheidet. Soweit er auch vom alten Stūpatypus entfernt zu sein scheint, steht er ihm doch weit näher als es bei flüchtiger Betrachtung erscheint.

Diese Feststellung verdanken wir A. Foucher, dem verdienstvollen französischen Forscher auf dem Gebiet der buddhistischen Kunst (cf. Buddhist art in Java. In „The beginnings of Buddhist art“). Der Boro Budur ist ein um einen Erdhügel gelegter Terrassenbau mit sechs quadratischen und drei kreisrunden Terrassen, deren letzte mit einem Dāgaba gekrönt ist (Abb 13). Die Seitenlänge der ersten Terrasse beträgt 111 m, die Gesamthöhe nur 35 m. Diese erste Terrasse wurde erst später herumgelegt, als durch den Druck der oberen Baumassen die Gefahr einer Abrutschung zeigte. Vier Treppen führen in den vier Kardinalpunkten nach oben. Die Terrassen sind durch einspringende Winkel und durch die hohen Balustraden enge Gänge ohne Perspektiven geworden. Die 432 Nischen und 72 kleinen Kuppeln vermehrten den Eindruck einer wirren Massigkeit. Die klare plastische Formung und das zügige Lineament der birmanischen und siamesischen Dāgabas fehlt daher enttäuscht der ersten Aufsicht. Die ersten sechs Galerien steigen stufenweise empor, da drei oberen dagegen zwischen in flache Breite, wodurch der Eindruck einer zusammengesunkenen, schweren Masse entsteht. Daher machte der Boro Budur mit dem endlosen Zick-Zack seiner Gänge und dem überreichen Schmuck seiner Dāgabaplatten auf Foucher, den Eindruck einer ebenso schlecht aufgegangenen wie im Detail munitionsschweren Pastete. Ähnliche Eindrücke hatten auch frühere Besucher. Foucher suchte und fand aber auch die Erklärung für diese scheinbar widersprüchliche Erscheinung des Baues. Die abendländische geschlossene Silhouette des Baues zeigte sich als flache Kurve (Abb 15). Der Baumeister hat also eine Stūpakuppel nicht eine Pyramide beabsichtigt. Und zwar haben wir es nicht mit der späteren Gestalt des nordwestindischen Terrassenstūpa zu tun, sondern die altindische Stūpa

gestalt mit der direkt vom Boden ansteigenden Kuppel und dem mit einem Zaun umhegten Prozessionspfad auf der Terrasse tritt wieder auf nur ist der prädikshinapatha der Umgang jetzt verneinfacht. Die Tatsache daß alle herrschenden Linien am Boro Budur trotz der rechtwinkeligen Ecken und vertikalen Mauern der unteren Galerien Kurven sind bestätigt diese Erklärung der Bauanlage. Aus der gewollten Angleichung der unteren Terrassen an den Himmel erklärt sich auch die doppelte Brechung der Umgänge an den Ecken (vgl Abb. 14). Daraus erklärt sich auch der Kontrast zwischen der Stilheit der unteren Treppen und der Flachheit der oberen eine Folge der oberen Ablattung der Galerie. Deshalb kann man von den oberen Kreisterrassen aus auch nicht den Fuß des Baues sehen ebenso wenig wie vom Fuße an die Spitze. Das liegt in der Natur der Kugelgestalt und ist nicht, wie man anzunehmen verleitet ist Schuld des Baumeisters. Die pyramiden- und kegelförmigen Dagabas in Burma und Siam erscheinen daher noch außen hin weit wirksamer. Dafür fehlt ihnen aber die auch sonst von keinem anderen orientalischen Bau erreichte Pracht des Reliefschmuckes und die tiefe esoterische Bedeutung Boro Budurs.

3. Steinäume und Tore

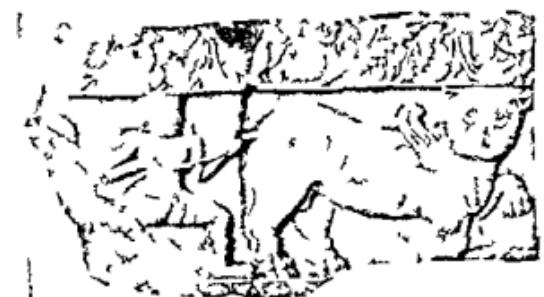
Der uralte indische Brauch, Opferplätze und religiöse Denkmäler durch Zäune zu schützen, führte beim Übergang vom Holzbau zum Steinbau im Zeitalter des Ashoka zu den Steinzäunen (engl rails, railings), Umhegungen, deren ursprüngliche, ganz aus der Holztechnik gewachsene Gestalt man infolge ihrer schon erreichten religiösen Heiligung ohne wesentliche Änderung in Stein übertrug. Wurzelte die altindische Baukunst, wie etwa die iranische im Rohziegelbau oder im Steinbau, so hatte man glatte Schutzmauern aus Ziegel errichtet, die höchstens mit Nischen geschmückt worden wären und die Indische Baukunst wäre um eine ihrer schönsten Brüder gestorben. Das gleiche gilt von den uns hauptsächlich von den Stupenzäunen her bekannten, von den altindischen Dorftoren übernommenen und vielverwendeten Toren (sanskr. *toranas*), die aus zwei hohen, meist vierseitigen Pfosten bestehen, die oben mit einem, zwei oder drei Querbalken verbunden sind. Gleich den Zäunen uralten Ursprungs werden Toranas aus Holz in Indien heute noch mit Vorliebe als symbolische Ehrenporten bei Hochzeiten und anderen Anlässen aufgestellt. Wir finden sie auch nicht selten auf Reliefs dargestellt. Sie finden mit dem Buddhismus ihren Weg nach China, wo sie als *Pai lu*, und Japan, wo sie als *Tori* in eigene Formen ausbildeten und eine noch über ihre indische Funktion hinausgehende religiöse und profane Verwendung fanden.

Alle auf den fruhbuddhistischen Reliefs dargestellten heiligen Denkmäler, wie Stūpen, Denksäulen, Bäume, sind mit Zäunen umfriedet und geben eine Vorstellung von ihrer Verbreitung. Ja, sie gewannen solche Bedeutung, daß sie eines der populärsten Ornamente auf buddhistischen Bauten und Reliefs wurden, wo sie uns immer wieder begegnen. In Verbindung mit den lotusblattförmigen („Hufeisen“-)Fenstern bestreiten sie oft in langen Reihen allein den Schmuck von Palast- und Tempelfassaden (Abb. 22). Diese häufige dekorative Verwendung wurzelt ebenso wie die Aufstellung der Toranas in ihrer religiösen Symbolik. Die drei Horizontalbalken des Zaunes, wie auch die drei Architrave der Toranas versinnbildlichen die Dreitheit der alten Veden, der Gottesansicht (Trimurti) und der Sonnenstellung.

Aus den Resten der Zäune von Bodh Gayā (der rechteckig war und den hl. Baum umfaßte), von Barhut und Sāntschi gewinnen wir eine genaue Vorstellung dieser Bauten und ihrer ersten Entwicklung. Sie bestehen aus eng gestellten, vierseitigen (Barhut) oder achtseitigen (Sāntschi) Pfosten, die mit je drei eingezapften Querbalken von sphäroidem (lanzenförmigem) Querschnitt verbunden werden, darüber liegen Deckbalken von zwei Interkolumnien Spannweite mit gerundetem Scheitel. Sämtliche Teile des Zaunes wurden bisweilen, wie in Barhut und Amarāvatī innen und außen mit Reliefs geschmückt. Die Stūpenzäune wurden annähernd kreisförmig in der Regel einmal mitunter auch zweireihig (Barhut) um den Stūpa gestellt und dienten außerdem



16 Reste des Osttores vom Stupa in Barh t
(nach Cunningham)



17 Fragment von der Basis des Zaunes vom Stupa
in Amaravati (Nach Fergusson)

als Gelander der Freitreppe zur Terrasse und des Terrassenumgangs. Mit den Toranas wurden sie durch rechtwinklig ausbiegende Ansätze verbunden, so daß ihr Grundriß ein Swastika bildete, das seine besondere symbolische Bedeutung hatte.

Die Steintore bestehen aus zwei vierseitig prismatischen oder polygenen Pfeilern mit Abakusplatten und Tierkapitälern. Die Tiere sind jedoch nicht Träger des Torsturzes sondern dienen nur als Verkleidung und Schmuck der über die Abakusplatte emporwachsenden, sich verjüngenden Pfeilerkerne, auf welchen der unterste Querbalken aufliegt. Die Querbalken bestehen aus einem Stück dessen Auflager die Starke der Pfeiler beibehalten, während das leicht gekrümmte Mittelstück und die beiden Enden etwas schmaleren Abschnitt haben. Die beiden anderen Querbalken werden von prismatischen Zwischenstücken getragen, die die Pfeiler fortsetzen. Die kleinen eingezogenen Pfeiler der mittleren Zwischenräume sind wie alle eingestellten Figuren nur dekorative Fullungen. Am obersten Querbalken waren symbolische Kronungen, vornehmlich Triratnas und das Rad aufgestellt. Beide Seiten der Toranas wurden von unten bis oben mit Rehleßschmuck überzogen.

Von Stupa in Barhut fand Cunningham im Jahre 1873 nur noch den in Abb. 15 wiedergegebenen Rest des Zaunes mit einem Torpfiler des Osttores. Die 1874 begonnenen Ausgrabungen und Funde verschleppter Stücke in der W. waren. Umgebung brachten aber eine überaus wertvolle Sammlung zustande die im Museum zu Calcutta aufgestellt ist und nach den Ashokakapitälern die ältesten erhaltenen Denkmäler und scher Plastik umfaßt.

Durch den Shungainschritt am Osttor



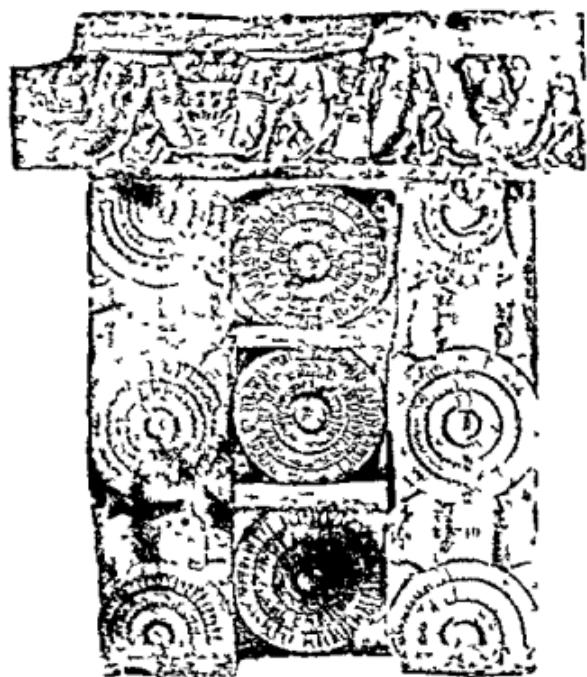
18 Mittelstück des mittleren Querbalkens vom Osttor des Stūpa in Barhut
(Nach Cunningham)

Ist festgestellt daß es im 2. Jahrh. v. Chr. an Stelle des früheren Holztores aufgestellt wurde. Durch diese unmittelbare Ablösung erklärt sich die überraschende tierische Gestalt der Torpfleier am besten. Es sind Bündelpfleier bestehend aus vier achtseitigen mit je einem Lotoskapital gekrönten Stückern die oben durch eine gemeinsame Abakusplatte mit Tierkapitäl zusammengefaßt sind. Von den zwei Kapitälern die noch vorhanden sind zeigt das eine auf dem Pfeiler befindliche zwei geflügelte Löwen und zwei geflügelte Ochsen adossiert sitzend das zweite (ausgegrabene) vier geflügelte Ochsen. Der kämpferartige Kapitälkern ist mit Akanthus palmetten die auch im Sānschi beliebt sind und mit Rosettenreihen und Perlenschäften geschmückt. Von den Querbalken fanden sich nur noch Trümmer. Der mittlere Teil des mittleren Balkens mit Löwen und Fabeltieren die in Prozession auf einen leeren Thron mit Bambusgesträuch dahinter zuschreiten (Abb. 18) dann Reste des unteren Querbalkens mit einer Elefantenprozession endlich mehrere Balkenenden mit Stupas und Tschaityas und ihnen zugekehrten Drachen mit eingerollten Schwänzen. Der Rest eines Zwischenstückes zeigt Säulenstücke einer Fassade. In den Zwischenräumen waren Baluster eingesetzt die alternierend Säulen und menschliche Figuren darstellten. Die Krönung des Tores bildete eine neuarmige Palmette mit dem Rad im Zentrum und je ein Tricatna (Drei Juwelen symbol) über den beiden Pfeilern. Die Gesamthöhe der Tore muß ohne Krönungen etwa eben Meter betragen haben.

Von den Kopfbalken des Zaunes fand C noch einen *in situ* (Abb. 16) während fünfzehn von den vierzig anderen die Ausgrabung ans Tageslicht brachte. Sie sind auch deshalb von großer Bedeutung, weil auf ihren Innenseiten neben anderen Legenden zahlreiche Dschatakas die Geburtsgeschichten Anekdoten aus den früheren Inkarnationen des Buddha mit inschriftlichen Bezeichnungen dargestellt sind und zwar in eine fortlaufende Lotoswellenranke hinein komponiert deren Enden von sitzenden Elefanten getragen werden und die mit Früchten und Schmuck reich behangen ist. An den Außenseiten ist diese Wellenranke mit Lotosnetzen gefüllt (s. u. Plastik). Die Enden dieser Kopfbalken an den vier Eingängen waren mit je einem sitzenden zähnefletschenden Löwen als symbolischem Wächter ausgestattet. Diese beiderseitigen Reliefs sind unten mit einer Borde von fort



19 Tschaitya und Palast der Asho-gaze t Relief vom Zaun in Barhut



20 Teilstück vom Zaune des Stupa in Amaravati
(nach Ferguson)

buddhistischen Anbetungsszenen und Legenden geschmückt deren Deutung durch die Inschriften gesichert ist. Endlich sind die Querbalken zwischen den Zaunpfählen mit Bossen versehen, die mit Blumenornamentik und humoristischen Tierszenen geschmückt sind. Von 228 Stück fand Cunningham 80 wieder.

Die Ausgrabungen in Barhut brachten auch Reste eines zweiten äußeren Steinzaunes zutage dessen Pfeiler und dazu gehörende Stücke aber geringer in den Ausmaßen und dessen Ausstattung einfacher war. Dieser zweite Zaun, den C. für wesentlich jünger hält, ist den Baustein- und Ziegelräubern als erster zum Opfer gefallen, seine Reste sind daher sehr spärlich.

Der äußere Steinzaun des Großen Stupa von Säntschi entbehrt im Gegensatz zu jenem von Barhut, denn er konstruktiv ganz ähnlich ist der reibelmäßigen Ausschmückung bis auf die Toranas die allerdings das denkbar Reichste an Schmuck bieten. Dagegen waren die Balustraden der Freitreppe und des Terrassenumgangs mit Bossen und Halbmedaillons gefüllt mit Blütensternen, Tieren und menschlichen Figuren ausgestattet.

Die vier Tore stehen auf vierseitigen über vier Meter hohen Pfählen mit Tierkapitälern. Vier Löwen am Südtor, vier Fishätschas am Westtor, vier Elefanten mit Reitern am Nord- und Osttor. Die Pfähle des zuerst errichteten Südtores (Taf. I) unterscheiden sich von den anderen durch ihren Abschluß der durch einen achtseitigen Hals und kreisförmige Abakusplatten mit reicher Ornamentik ungemein reizvoll und individuell gestaltet ist im Gegensatz zu den drei ganz gleich gebildeten und mit konventionellen Zaunmustern geschmückten Pfählepaaren der anderen Tore. Die vorkragenden Endstücke der Querbalken werden am Nord- und Osttor mit Ashokabüsten und in ihren Ästen hängenden Yakschinis gestützt. Die Zwischendome der Torstürze

laufenden Glocken, oben mit einer Borte von vierstufigen Zwergpyramiden und Lotusblättern gehalten.

Die Zaunpfähler, wovon C. noch 49 von 80 gefunden hat (seither dürften weitere gefunden worden sein) sind vierseitige Monolithe mit abgeschrägten Kanten, in der Mitte mit einer kreisrunden Bosse, oben und unten mit Halbmedaillons geschmückt. Diese Medaillons sind vorwiegend mit Lotusrosetten und Blumen gebunden, aber auch mit Tieren und menschlichen Busten, mit Dschatikas und historischen, buddhistischen Szenen gefüllt, von denen zusammenhängend später die Rede sein wird. Überaus zierlich sind die Blumen und Figuren an den abgeschrägten Kanten der Pfähler (Abb. 16).

Die Eckpfähler an den Toren unterscheiden sich von den übrigen völlig in der Ausstattung. Sie sind stärker im Ausmaße und nicht abgeschrägt. Die inneren Eckpfähler sind in ganzer Höhe mit Einzelsfiguren in Hochrelief, Yakschas, Yakschini, Devatas und Nagarādchas welche die Be wachung der Eingänge oblag geschmückt. Die äußeren Eckpfähler sind durch horizontale Zaunreliefs in drei Teile geteilt und mit

waren außerdem mit prismatischen reliefierten Stützen Reitern und Elefanten gefüllt. Doch sind diese Füllungen nur noch am Nordtor erhalten, dessen Formenreichtum von atemberaubendem Pracht und Tropischer Fülle ist. Auf jeder Balkenspirale stand ein Vertreter der vier hellen Tiere, Triratnas und das von den hellen Tieren getragene Rad krönten die Toranas. Je zwei adorante Tiere mit Reitern schmücken die Reliefs die sechs Kreuzungsbalken von Pfosten und Querbalken die zwar mit den Stützen ein Stück dichten aber — wohl von der Holzkonstruktion her — als Sondersocke hervortreten und die Relieftafeln auf der Stütze die stets als ein Ganzes gedacht sind in drei Teile zerstreuen wie es bei europäischen Triptychen oft durch die Rahmung geschieht. Die Pfosten und Architrave sind mit Buddhalinden historischen Erzählungen den symbolischen Darstellungen der drei letzten großen Wunder Erleuchtung Erste Predigt und Erlösung durch Bodhisattva Rad der Lehre und Stupa ferner durch die Stupen und Bodhibäume der sechs Vorgänger des Gautama und des kommenden Buddha Maitreya durch Tierwallfahrten usw. geschmückt. Da von wird später die Rede sein.

Die von General Cunningham bei den Grabungen in Mathura aufgefundenen Zaunpfleiter und anderen Reste eines dschaitistischen Stupa zeigen das gleiche Schmucksystem wie die anderen Rillings. Jeder der gefundenen Pfleiter ist mit einer reich geschmückten nackten Frauengestalt in Hochrelief versehen die auf einem Dämon ihrem Fahrzeuge steht und darüber sind in Medaillons die Büsten von je zwei Figuren Mann und Frau die trinkend oder in Liebespassus begriffen sind. Dieser Steinzaun ist jünger als Barhut wahrscheinlich 1 Jahrhundert v. Chr. (Abbildung bei V. A. Smith *History of Fine Arts in India and Ceylon* S. 144ff.)

Der Steinzaun von Amaravati der 150—200 n. Chr. an gesetzt wird war der größte und das prächtigste bekannte Werk dieser Gruppe (Abbildung 21). Mit einem Durchmesser von 200 m Umfang und 4,5 m Höhe war er zweimal so groß als der Railing von Barhut. Sein Bau war das oben beschriebenen Steinzaunen ähnlich doch hatte er noch eine besondere Basis älteren Datums an der hier ebenfalls spaßhaften Szenen von Tieren und Kindern ihren Platz fanden (Abbildung 17). Die Pfleiter und Balken waren innen und außen mit Medaillons geschmückt die nur gegen Zwischenräume an den ersten mit Reliefs ausgestattet. Die fast meterhohen Kopfbalken waren außen mit Kranzgewinden geschmückt die hier von lebhaft ausschauenden Männern getragen werden. Es sind Gewinde der gleichen Art mit der man die Stupen und andere religiöse Bauwerke sowie die Prozessionswagen zu schmücken pflegte und die in Burma heute noch aus buntem Muster mit Bambusstreifen hergestellt werden. Innen teilten sich figurale Szenen aneinander und auch die zentralen Medaillons waren innen mit buddhistischen Legenden gefüllt. So war wie V. A. Smith bemerkte der gesamte Zaun mit ca. 16800 Quadratfuß Oberfläche mit Reliefs bedeckt.

Literatur In den Handbüchern von James Ferguson *History of Indian and eastern architecture revised and edited by J. Burgess and Phene Spiers* London 1910 2 vols. und Vincent A. Smith *A history of fine arts in India and Ceylon* Oxford 1911 ferner E. B. Havell *The ancient and medieval architecture of*



21 Zaunpfleiter vom Stupa in Amaravati

India, London 1915 und A Handbook of Indian art, London 1920 und A Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien (Hdbücher d. Museen, Berlin 1900) findet man Abschnitte über die Stambhas und Stūpen. Nahezu erschöpfend werden die Stūpen im Hdb von J. Fergusson behandelt (hier zitiert H. I. E. A.). Dort findet man auch die gesamte Spezialliteratur verzeichnet. Besonders verwiesen sei auf die Abschnitte Gandhāra Topes, Jalsilābād Topes und (die Stūpen von) Māṇikyāla wo die nordindischen Stūpen, die hier nur gestreift wurden eingehend behandelt sind. Die ersten photographischen Aufnahmen der Stūpen in Balkh und Kābul bei Niedermayer Diez, Afghanistan (Leipzig Hiersemann 1924). Von den Spezialwerken über Stūpen seien noch genannt A. Cunningham, The Bhūsa Topes (Sanchi) London 1854 A. Cunningham The Stūpa of Bharhut etc., London 1879 J. Burgess, The Buddhist Stūpas of Amarāvati and Jaggayyapeta, London 1887, Sir John Marshall, The monuments of Sanchi (Archaeological Survey of India, Annual Report 1913–14), J. Marshall, A guide to Sanchi, J. Marshall Excavations at Taxila (Arch. Surv., A.R. 1914–15), A. Foucher, L'art Gréco-bouddhique du Gandhāra 3 vol., Paris 1905 1918 1922 A. Foucher, The beginnings of Buddhist art and other Essays etc., Paris u. London 1933 Darin Buddhist art in Java, S. 254ff. Über Boro Budur, außerdem die ausführliche Beschreibung und Literaturliste bei K. Witt, Java Folkwang Verlag 1920.

4. Tschaityahallen

Tschaitya (vom Stämme *chi* = aufhäufen) bedeutet ursprünglich Hügel, Tumulus, Stūpa, doch wurde der Name wegen der im Stūpa verehrten Reliquien auf alles Verehrenswerte übertragen, also auf Bilder, Tempel, Gebäude, Bäume, ja Berge. Wir verstehen jedoch mit Fergusson unter Tschaityas im engeren Sinn die buddhistischen Hallen, in welchen Stūpen (oder Dāgabas) zur Verehrung aufgestellt waren. Da in diesem Fall der Stūpa das eigentliche Tschaitya ist, nennt man den Raum besser Tschaityahalle.

Die buddhistischen Tschaityahallen sind Langräume mit apsidalem Abschluß, in dem ein Stupa steht, der unter Gebeten umwaltet wird. Die Tschaityas haben also große Ähnlichkeit mit unseren Kirchen, deren Hauptaltar (der ja ebenfalls umwaltet wird) hier durch den Stupa ersetzt ist.

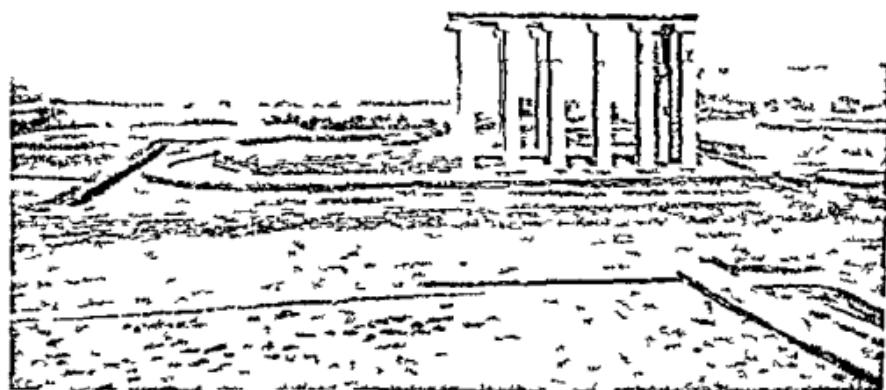
Infolge der Umwandlung in brahmanische Tempel sind einige wenige alte buddhistische Tschaityafreibauten in Südiran bis heute stehen geblieben und geben wichtige Aufklärung über die älteste Gestalt dieses Bautypus, der in Nordiran nur noch durch Ausgrabungen nachgewiesen werden konnte (Sānschil). Dagegen trotzen die in den Fels gehöhlten Tschaityas den Jahrhunderten und geben uns heute noch ein vollkommenes Bild dieses altehrwürdigen buddhistischen und auch von der brahmanischen Religion verwendeten Bautypus.

Die Felsentschaityas wurden nach dem Vorbild der aus dem Dorfhaus hervorgegangenen Tschaityahallen gebildet, deren Materialformen sie pietätvoll beibehielten. Von der Konstruktion dieser Holzhallen einfachster Art gibt heute noch der Eingang der Einsiedlergrotte von Lomas-Rishi im Hohlenbezirk von Bihir im alten Magadha (südlich von Patna am Ganges) ein gutes Bild (Abb. 32). Diese Grotte gehört zu einer Gruppe von Höhlen der Adschivikasekte, die etwa 250–220 v. Chr., also in der Ashokazeit gebaut wurden. Das quer zum Eingang laufende Innere besteht aus einem schmucklosen, aus dem Stein gehauenen c. 11 m langen, 6 m breiten Raum mit tonnenförmiger Decke. Am Ende der Halle führt ein schmales Tor in einen gewölbten kreisrunden Raum, gleich einem hohlen Stupa. In der benachbarten, ähnlichen Sudamahöhle ist der Fels vor dem Eingang in diesen Hohlräum oben stūpenartig gerundet, wohl um einen Stupa anzudeuten (Abb. 28). Der alte Freibau war, wie die Torfront zeigt, aus holzernen, sich verjüngenden und etwas geböschten Pfosten errichtet, in die Pfosten eingefalzt wurden. Solche wurden auch an den Seiten als Stützen für das auffallend gebogene Dach und oberhalb des Rahmenwerkes eingezogen. Darüber liegt das aus drei Schichten gebildete Dach mit seinen stereotypen Sturzkurven. Vergleichen wir nun mit dieser so holznahen

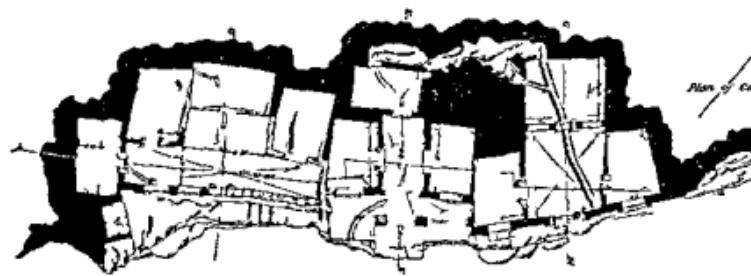


22 Fassade der Tschalitayahalle in Kondani
(Nach Burgess)

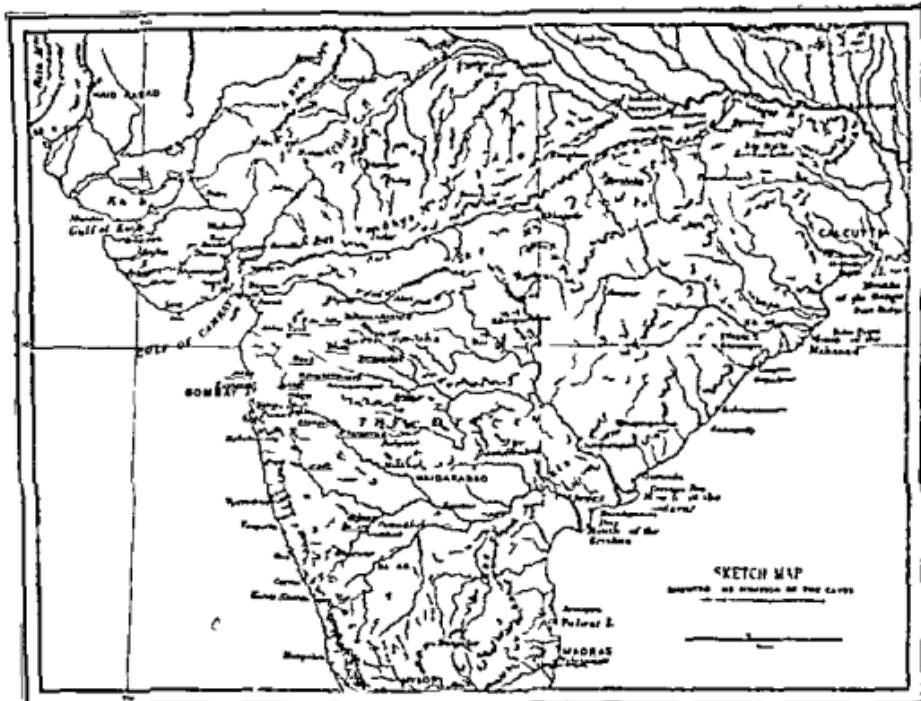
Torfassade die etwa hundert Jahre jüngeren großen Felsentschalyahallen so finden wir als Hauptmotiv ihrer Fassaden das riesenhafte aus der emporgehobenen Torlunette entstandene Fenster, das nun als einzige Lichtquelle für den großen Innenraum dient und sich von dem darunter liegenden Eingang der meist nochmals mit einem Bogen von gleicher Bildung überwölbt ist völlig emanzipiert hat (Abb 22) Und dieses Sonnenfenster altvedischen Ursprungs wird seiner esoterischen Symbolik wegen eines der beliebtesten Ornamente der Tschalitayafassaden wie der religiösen Baukunst überhaupt Die Struktur des Bogenfensters mit den zahlreichen Pfetten gilt aber nur für den Torbogen über den sie sich nicht in das Innere der Halle fortsetzt wo in fast allen Tschalitayas riesenhafe holzerne Rippen in sehr gedrängter Folge eingezogen oder aus dem Stein gehauen sind die über allen Zweifel beweisen, daß das Dach nicht die Kopie eines gemauerten Gewölbes sondern einer bestimmten Holzkonstruktion ist die wir heute nicht mehr recht verstehen können (Fergusson Burgess H I E A I, S 145) Die typische Ausstattung des Inneren besteht aus den beiden Säulenreihen die sich hinter dem Stupa zusammen schließen also eine Kette bilden und durch ihre Kapitale und das darüber liegende Gebalk den Bildhauern Feld für reiche Betätigung boten ferner aus dem Stupa oder Dagaba der eben



30 Restaurierte Ruine eines Strukts von Tscha tya in Santsch
(Pan Abb N 18)



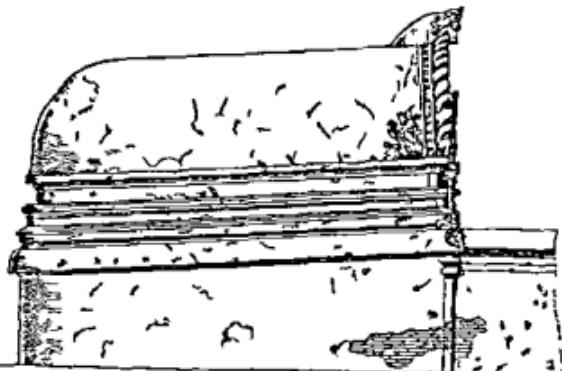
31 Felsenkloster in Guntupalle



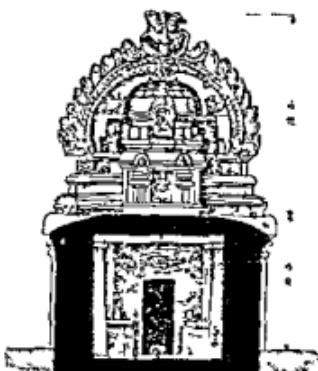
23 Karte von Indien mit den Höhlenbauten
(Aus J. Griffiths: Ajanta)

falls zumeist reich ausgestattet und in jüngeren Bauten aus der Gupta und Harschazeit mit großen Buddhastandbildern ausgestattet ist

Havell hat die Entstehung dieser Baugestalt aus der Versammlungshalle der buddhistischen Gemeinde erklärt, die um einen Stupa ihre Meditationen und Beratungen machen mußte und daher wenigstens eine primitive Schutzhalle dafür benötigten. Dem einfachen Ritual der Hinayana Schule genügte ein Strohdach als Schutz gegen Sonne und Regen. Notig war ferner ein Umgang um den Stupa für die vorgeschriebenen Umwandlungen. Für die Laiengemeinde wurde ein Korridor vorgesehen in dem sie an den Andachtsubungen teilnehmen und die Umwandlung machen konnte ohne die Priestergemeinde zu stören. Drei Tore vermittelten den Eingang in die Halle ein Haupttor in das Kirchenschiff, das linke Seitentor den Eingang für die Laien prozession das rechte deren Ausgang (Die Prozession, *pra lakschina* mußte sich stets von links nach rechts bewegen). Das Schiff war durch das Sonnenfenster über dem Haupteingang erleuchtet. Wie weit dieses Stupahaus in die indoarische Vergangenheit zurückreicht wissen wir nicht jedenfalls war erst die Evolution des Buddhismus in der Zeit Ashokas Grund genug, daraus einen Monumentalbau zu schaffen. Hatten sich bisher die Bettelmonche jährlich während der Regenzeit in natürlichen Felsenhöhlen getroffen um die heilige Überlieferung zu studieren



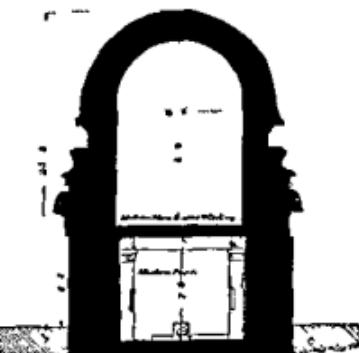
24 Aufß des Tschaitya Tempels in Tschezaria
(Nach A. R. Madras 1917-18)



25 Schnitt des Tschaitya Tempels
in Tschezaria

und zu pflegen, so mußten nunmehr, seit die indoarischen Furstengeschlechter Mitglieder des Sangha wurden, entsprechende repräsentationsfähige Räume hergestellt werden, wofür jetzt auch die Mittel und die Macht vorhanden waren. So rekonstruiert Havell die Entstehung der Tschaityas (Hdb of I A, S 46 ff). Der Denkmalerbestand weist älteste freistehende Stupa hallen auf, welche nur einschiffig, ohne Säulen im Inneren waren. Auf die Möglichkeit eines Zusammenhangs mit der altarischen Königshalle sei nur beiläufig hingewiesen.

Die ältesten nochstehenden Freibauten dieser Gruppe sind die ehemaligen Tschaityas von Ter und Tschezaria (Abb 24). Das Tschaitya von Ter im Naldrug Distrikt Haiderabad besteht aus einer oblongen Halle mit apsidalem Abschluß aus großen Ziegeln erbaut, 9 m lang und 4 m breit. Das aus Ziegeln sorgfältig tonnengewölbte Dach erhebt sich bis zu 10 m über den Boden. Leider wird über die Konstruktion nichts gesagt (cf Fergusson Burgess H I E A, I, S 126 m Abb.). Die quadratische Vorhalle wurde vielleicht später angebaut ist aber auch sehr alt. Sie ist nur 4 m hoch und hat ein flaches Holzdach von hölzernen Pfeilern getragen mit Ziegeln überdeckt und mit Mörtel überzogen. Die Außenwände sind mit schlanken Pilastern gegliedert die ein mehr gliedriges Gesims tragen. Die Fassade des Tschaitya erhebt sich 6 Meter über das Dach der Halle und hat jetzt eine Nische mit einer Vischnufigur an Stelle des früheren Fensters. Wenn wir letzteres rekonstruieren er gibt sich eine den Felsentschaityas ähnliche Fassade. Der ehemalige Stupa ist durch eine Vaischnavafigur ersetzt. Der jetzt dem Shiva-Urgam geweihte Kapoteshvara Tempel, von Techezaria im Kistnädi strikte bei Madras ist auch eine aus Ziegeln von auffallender Größe erbaute Halle von 8 m Länge und 3 m Breite mit meterdicken Mauern. Das Dach ist gewölbt wie jenes in Ter, doch



26 Schnitt durch die Halle des Tschaitya Tempels in Tschezaria

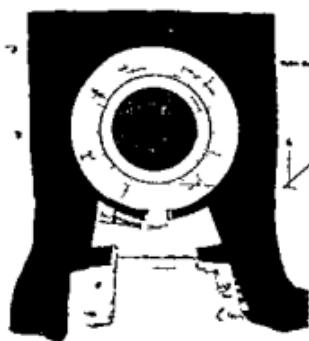
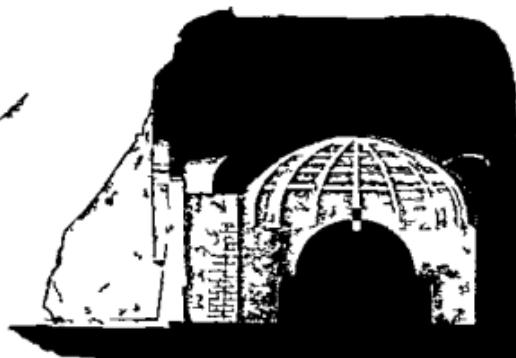
In Säntsch hat nun Sir J. Marshall die Fundamente



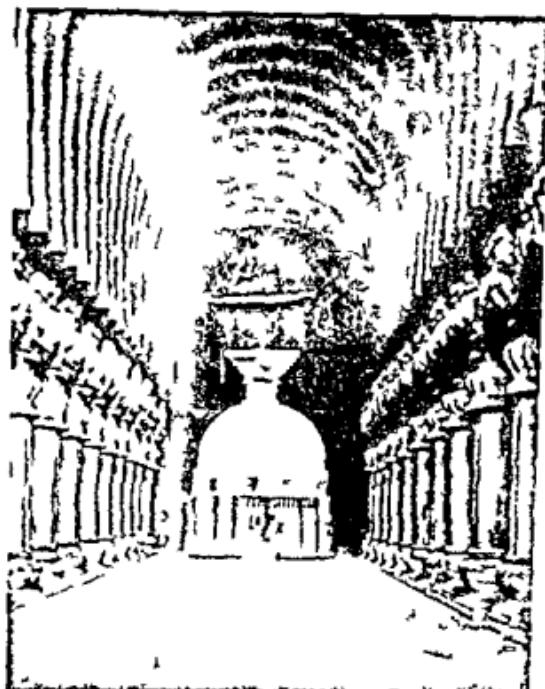
32 Lomas-R sch höhle



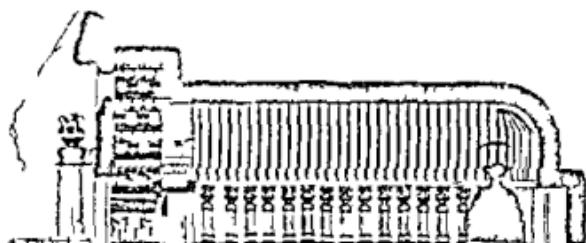
33 Felsentscha tya in Guntupalle

34 Tschalya in Guntupalle
Grundriß35 Tschalya in Guntupalle Schnitt
(Nahach Surv Madras A.R. 196-17)

Meter breit. Sehr merkwürdig ist die Wölbung. Das Dach ist gesetzt wie ein Holzgash in dem sich die gekrümmten Rippen alle im Zentrum treffen oder wie das Rahmenwerk eines hölzernen Schirmes den dieses Dach aufzutragen dürfte. Wahrscheinlich reichte ursprünglich von der Spitze des Stūpa bzw. vom *tree* ein hölzerner oder steinerner Pfleifer bis zum Scheitel der Wölbung, so daß das Dach als Satteldach markiert war. Der Schnitt beweist daß die aus Holz gebauten freistehenden Rundtūchas dieser Art einen kuppelförmigen Dach hatten, wie wir es auf dem bekannten Relief mit der Haarschål vom Zaun in Barbut sehen (Abb. 19). Auch der Eingang dieses Felsenchaityas in Guntupalle ist jenen in Barbut gleich, da er mit dem üblichen Lotusbogen umrahmt und nicht nur die Balkenköpfe unter dem Bogen sondern auch zwei andere struktiv für völlig ungewöhnliche Balken- oder Nagelköpfe in der Lunette wurden plattlänglich aus dem Stein auseingespart um das gehäufte Holzmodell getreu nachzubilden. Die Bogenscheibe des Tores ist allerdings schief und war an den Hütten der einheimischen Stämme z.B. der Todas in den Norden allgemein verwandt. Gleichzeitig aber auch an den alten Dorftempeln, weshalb sie sakralsankt geworden waren um schlüssig durch den rahmenden Kontur des Blattes der *Ficus religiosa* noch symbolisch verankert zu werden. Lotus, Felgenblatt und Sonne waren dann symbolisiert. Wie die ähnlichen Felsenchaityas von Lemas Rishi und Suduma dürfte auch dieses aus der Ashokazeit c. 250 v. Chr. stammen. Ein jüngeres Felsenchaitya dieser Art wurde in Kondote auf Salsette bei Bombay gefunden ebenfalls mit Felsenvihāras verbunden (Arch. Surv. A. R. 1916/17). Neben diesen kleinen wohl nur für die Mönche bestimmten Rundtūchas repräsentieren die großen dreischiffigen Felsenchaityas die buddhistische Kirche als Machtfaktor. Die älteste dieser großen Felsenhallen liegt in Bhādṛakali vier Meilen südlich von Kārlī (Abb. in Burgess' Buddhist cave temples S. 7 u. Taf. 6 Ferguson, Burgess H. I. C. A. I. 134). Der Bau ist wegen der hölzernen Bestandteile zerstört, hatte von besonderem Interesse. Die einfachen Säulen ohne Kapitelle sind noch stark gebrochen. Die Frontmauer fehlt, weil sie aus Holz war. Ebenso fehlt das Holzfirnis des großen Fensters, dessen Stirnseite auch mit Holz verkleidet war, wovon die Nagellöcher zeugen. Diese Holzver-



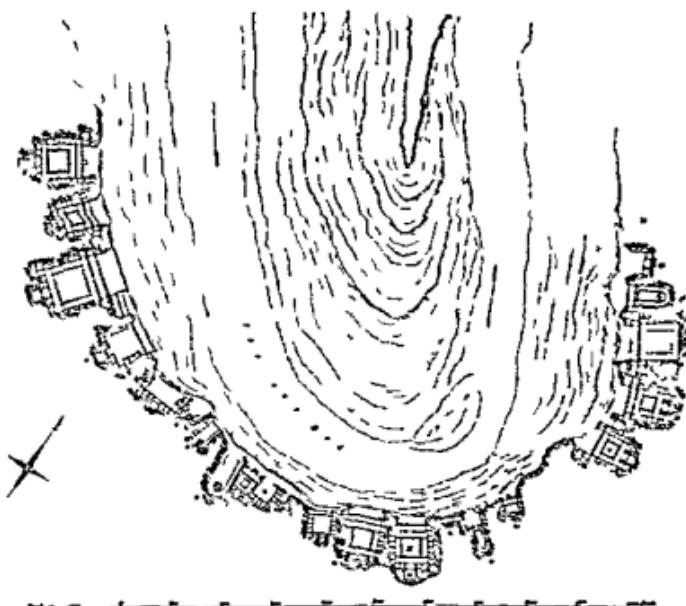
36 Tschalitayahalle in Kārlī
(Nach Barnett)



37 Tschalitayahalle in Kārlī, Schnitt
(Nach Ferguson)



38. Ansicht der Schlucht von Adschanta mit den Höhlen II—XI
(phot Niedermayer Ddr)



39. Gesamtplan der Höhlen von Adschanta
(Nach J. Burgess)



40 Eingang in Tschalita X in Adschantā
(phot. Niedermayer-Diez)



41 Dāgoba im Tschalita XIX in Adschantā
(phot. Niedermayer-Diez)

kleidung war wohl mit Schnitzereien geschmückt. Aus Holz sind ferner auch die gebogenen Dachsparren ohne Funktion.

Eine noch unmittelbarere Übertragung aus dem Holz in Stein zeigt die Tschalitahalle von Kondānī zehn Meilen nw von Kārlī (Abb. 22). Alle Formen zumal die überhängenden Balkone und das Zaufornament sind hier direkt von den Holzgestalten übernommen und die noch *in situ* befindlichen Holzbögen im großen Sonnenfenster sind ein getreues Ebenbild der Torfüllung von Lomas Rishi (Abb. 17) und beweisen die Richtigkeit der Ableitung. Wir müssen sie uns nach dem Muster der Toranas mit allem Reichtum an Schnitzereien ergänzen. Das Gewölbe wurde in Kondānī seiner hölzernen Rippen beraubt. Von den wenigen Skulpturen die wenigstens in Resten erhalten sind ist das an der Fassade links angebrachte Bildnis des Stifters dieses Tschalita namens Balaka wohl die wichtigste. Leider ist das Gesicht zerstört (Abb. bei Burgess Cave temples S. 9). Die Halle wird in das 2. Jahrh. v. Chr. datiert. Da hier die Stirnseite des großen Bogens nicht mehr mit Holz verkleidet war wie in Bhādscha ist die jetztgenannte Halle wahrscheinlich älter.

Die Tschalitahalle der Höhlengruppe von Bedsā zehn Meilen südl. von Kārlī zeigt bedeutende Fortschritte im steinmäßigen Aufbau. Die Frontmauer ist aus Stein, die Säulen stehen senkrecht. Der Fassadenschmuck ist aber noch ausschließlich aus Fenstern und Zäunen hergestellt woraus sich eine noch frühe Datierung ergibt. Sie nimmt nun allmählich ab und verliert sich im 4.-5. Jahrh. n. Chr. völlig. Als nächst zu dat erendes Tschalita führt Burgess Nāsik am Ursprung des Godāvarī an. Seine Fassade ist sehr gut erhalten, auch sie noch aus Holz formen zusammengesetzt, aber ohne Holzbestandteile außer den hölzernen Wölbungsrippen, die herabgestürzt sind (Abb. bei V. A. Smith I c S. 19). Diese Tschalitas dürften nach Burgess in der hier gewählten Reihenfolge im 2. Jahrh. v. Chr. entstanden sein.

Der bekannteste größte und schönste dieser Gruppe von Höhlentempeln ist die Tschalitahalle von Kārlī die den Tschalita in seiner reinsten Ausprägung zeigt. Trotz der zahlreichen Stifterinschriften auf den Säulen und an der Fassade hat sich kein Datum gefunden so daß Burgess die Entstehung der Halle nur nach dem



42 Fassade des Tschatya IX in Adschanta
(phot. Niedermaier-D 2)



43 Fassade des Tschatya XXVI in Adschanta
(phot. Niedermaier-D 2)

Stil um 80 v. Chr. bestimmten konnte. Die Halle war mit einer von zwei Säulen gestützten Frontmauer abgeschlossen die jetzt größtenteils abgebrochen ist. Davor steht links eine massive sechzehnseitige mit vier Löwen gekrönte Säule deren Gegenstück verschwunden ist. Hinter der Mauerfront die ursprünglich mit einer hölzernen Galerie geschmückt war und die oben in eine Kolonnade aufgelöst ist um das Licht durchzulassen, weitet sich die Eingangshalle die unten wieder durch eine mit späteren Skulpturen geschmückte Mauer abgeschlossen ist. Die nur drei kleinen Elfenbörsen hat. Auf der Mauerterrasse befand sich eine Galerie für die Musikkapelle. Das offene große Bogenfenster ist wieder mit dem Toranabalkenwerk und zwar aus Tikhholz gefüllt. Die drei schiffige Tempelhalle ist schmäler als der Narthex. Die fünfzehn Säulen die auf jeder Seite das Seitenschiff vom Hauptschiff trennen bestehen aus vasenartiger Basis, achteckigem Schaft, Lotuskapitell und skulptierter Krönung mit je zwei knienden Elefanten die zwei Devatas tragen an der Hauptschliffseite und mit je einem Pferd und Tiger die je eine Figur tragen an der Rückseite. Dagegen sind die sieben Säulen hinter dem Stupa einfache achteckige Pfeiler ohne Basis und Kapitell. Die Wölbung ist mit den hier besonders starken und gut erhaltenen Holzrippen geschmückt. Der einfache Stupa ist mit zwei Prozessionsterrassen mit Zäunen mit dem Reliquienhaufen siebenstufigem Aufsatz und hölzernem Schirm ausgestattet (Abb. 36 u. 37).

In Adschanta gibt es vier Tschatyas wovon zwei Nr. X und IX aus dem 2.-1. Jahrh. v. Chr. da gegen XIX vom Ende des 5. Jahrh. und XXVI um 600 v. Chr. datieren. Die Anlage der Hallen erfolgte hier von den zentral gelegenen Hallen VIII-XVII als den ältesten aus beiderseits nach Nr. I und XXIX (vgl. Plan Abb. 39). Die Entwicklung dieser Anlage im Laufe des buddhistischen Jahrtausends der indischen Kunstgeschichte (3. Jahrh. v. Chr. bis 7. Jahrh. n. Chr.) läßt sich daher hier unmittelbar ablesen. Die älteste Tschatya Nr. X hat einfache achteckige Pfeiler ohne Basis und Kapitell (Abb. 40). Die Triforiumzone ist außergewöhnlich hoch und war ursprünglich mit Stück überzogen und bemalt. Die Front war aus Holz (oder Ziegeln?) und ist verschwunden. Steinerne Rippen sind in die Wölbung der Seitenschiffe eingezogen die Holzrippen

des Hauptschiffes sind verschwunden. Auch die Fassade von IX (Abb. 42) ist sehr verfallen, die Reste zeigen enge Verwandtschaft mit Nāsik. Alles Holzwerk ist verschwunden. Wandmalereien zeigten auch hier das Innere figurale Plastik fehlte in diesen beiden den alten Schule angehörigen Tschaltyas gewiß seit jeher. (Die Buddhafiguren von IX sind jüngeren Datums.) Um so auffallender ist die große Rolle der figuralen Plastik in den beiden späteren Tschaltyas XIII und XXVI (Abb. 41, 43). Buddha sitzt oder steht nun überlebensgroß in der Nische des Dägaba und zahlreiche Buddhas zieren reihenweise die Fassade. Idolatrie ist an Stelle der ideellen Religion der frühen Zeit getreten. Aus den einfachen Säulen sind reich verzierte Schäfte geworden und die Kapitelle im Tempel XXVI zeigen die nun zur vollen Ausbildung gelangte späte Bildung. Das ehrwürdige Lotuskapitell wurde gleichsam auf den Kopf gestellt und erhält eine Einschnürung die es in zwei Teile teilt und topfartig macht. Durch enge Riefelung verzierlicht wird es mit je zwei Buddhastatuetten die wie Putten an einem Barockaltar zu schweben scheinen, verziert und an Stelle des alten Querholzes mit adossierten Tieren sitzt jetzt eine mit dem buddhistischen Pārvīvara geschmückte Kämpferplatte. Die fröhliche malerische Ausschmückung des Triforiumfrieses genügte dem prunksüchtigen Geschmack nicht mehr und wurde durch reich verzierte Reliefsplastik mit „Tausend Buddhas“ ersetzt. Nur die Decke hat noch ihre althergebrachten Rippen beibehalten.

Von den noch wenig bekannten Tschaltyas in den Höhlengruppen von Dschunnar, nördlich von Poona sei hier nur die kreisrunde Höhle hervorgehoben, die im Schnitt den altchristlichen Zentralbauten gleicht. Ein Stūpa im Zentrum überkuppelt und von Säulen umstellt mit kreisrundem Seitenschiff (Abb. In Fergusson Burgess I, S. 158). Ein solches Tschalayta finden wir u. a. als Freibau auf dem Relief der Haareliquie in Bharhat und vielen anderen. Es war ein sehr verbreiteter Typus der indischen Architektur überhaupt.

Das Vishvakarma („Allerbauer“, Name des Baumeisters der Götter) Tschalayta in Elura gleicht im Inneren den beiden späten in Adschanta, denen es auch zeitlich gleich steht, hat jedoch eine abweichende Fassadenbildung ohne den großen Torbogen, sondern mit g-teilter Lichthöhung (Abb. 49).

Das von zwei Brüdern gestiftete Tschalayta auf der Insel Salsette, nördl. von Bombay, aus dem 2. Jahrh. n. Chr. ist eine schlechte Kopie von Kārlī, eine auffallende Ausnahme in Indien.

5. Vihāra und Sanghārāma

Vihāra (vom Stamm hr. = nehmen + vi (sc. Kalam) = hinbringen (die Zeit) heißt wörtlich ein Ort, wo man seine Zeit angenehm verbringt. Als solche Orte galten die Einsiedeleien sowohl wie die Klöster. Man nannte daher Vihāra die Hütte des Mönches sowohl wie das Haus eines Bildwerks, also eine Kapelle oder einen Tempel. Eine geschlossene Reihe von Vihāras in Gestalt von Zellen aber bilden ein sanghārāma (von sangha Gemeinde und arāma Garten) oder Kloster, das aber gewöhnlich auch nur Vihāra genannt wird.

Die Gestalt der Vihāras ist sehr variabel; sie können runde, quadratische oder oblonge Gebäude mit Zeltdächern oder Kuppeln sein und sind als Kapellen gleichzeitig auch Tschaltyas im weiteren Sinn. Da heute nur noch einige Vihāraruinen im nordwestlichen Indien, im alten Gandhāra im Swāttal und in Kaschmir stehen, können wir uns die beste Vorstellung davon aus den zahlreichen Darstellungen solcher Bauten auf den buddhistischen Reliefs machen.

Das ideale Planschema des Sanghārāma oder Klosters ist ein offener Hof mit ringsum gelehnten Zellen, eine Anlage, die wahrscheinlich auf die Nomadensiedlung zurückgeht (cf. Diez, Islamische Baukunst in Churāsān, Folkwang Verlag 1923, S. 82 ff.). Fundamente solcher Kloster, die im Tarimbecken und Gandharagebiete längst bekannt sind, wurden von Sir Marshall auch am Ruinenfeld von Santschi gefunden. Diese Sanghārāmas wurden neben den Tschaltyas, deren Voraussetzung sie ja sind, auch aus dem Fels gehöhlte, wobei natürlich aus dem offenen Hofe eine geschlossene Halle mit Zellen ringsum entstand. Solche Anlagen wurden oft in mehreren Geschossen übereinander aus dem Fels gehauen (Abb. 45 und 47).

Die in Santschi aufgedeckten Klöster aus dem 4—11. Jahrh. n. Chr. sind nach der Beschreibung Sir Marshalls alle nach dem gleichen Planschema gebaut. Sie bestehen aus einem viereckigen von Zellen umgebenen Hof mit einer von Säulen getragenen umlaufenden Veranda, einer erhöhten Plattform in der Mitte des Hofes und



44 Fassade des Felsensaales I in Adschanta
(Nach Burgess)

manchmal mit einem dazugehörigen Raum aufgebaut. Der Eingang führte durch ein mittleres Zimmer an einer der vier Seiten und war außen mit vorspringenden Pylonen flankiert. Das untere Geschöß war stets aus geschichtetem Stein ohne Mörtel gebaut, das obere hauptsächlich aus Holz aufgesetzt. Eine der spätesten Bauten in Säntschi ist das mit einem Tempel verbundene Kloster 45 des Planes von Marshall (Abb. 46) aus dem 10.—11. Jahrh. errichtet auf den Fundamenten und mit teilweise Einzug eines älteren Bauw. Zum späteren Bau gehört die Tempellemma an der Ostseite des Vierecks zusammen mit der Plattform vor ihr und den Cellen und Verandas, die sie südlich und nördlich flankieren. Vom älteren Bau sind die Cellen an der Nord-, Süd- und Westseite des Vierecks und die Basen der drei Stufen im Hofe. Es scheint daß an Stelle des späteren ein gleich angelegtes älteres Heil gtu gestanden hat. Das heute noch z T aufrecht stehende Sanktuarium ist von großem Interesse weil dieser von Turfan her schon längst bekannte Typus nun auch im Mutterlande nachgewiesen ist und weil er späteren brahmäischen Tempeln ähnlich ist. Er besteht aus einem vierkägigen Cellabau und ist gekrönt mit einer hohlen Spitze (Sikhara) dessen oberer Teil eingestürzt ist. Der Tempel steht auf einer erhöhten Terrasse und an drei Seiten läuft ein Prozessionspfad herum der von hohen Mauern umgeben ist. Im Inneren der Cella stehen in den Ecken vier reich geschmückte Pilaster des 8.—9. Jahrh. und ein nicht dafür bestimmt gewesenes älteres Buddhabild. Die Decke ist nach dem Prinzip der sich kreuzenden verjüngten Quadrate flach eingedeckt. Die Torfront und der Sockel der Terrasse sind reich mit Figuren und Ornamenten geschmückt.

Für die Klöster des Gandhāragebietes und der angrenzenden Norddistrikte Indiens sei auf Foucher, L'art Gréco bouddhique du Gandhāra verwiesen. Die Klöster in Turfan wurden von A. Grünwedel Id qutshahr und H v Le Coq Chotscho behandelt.

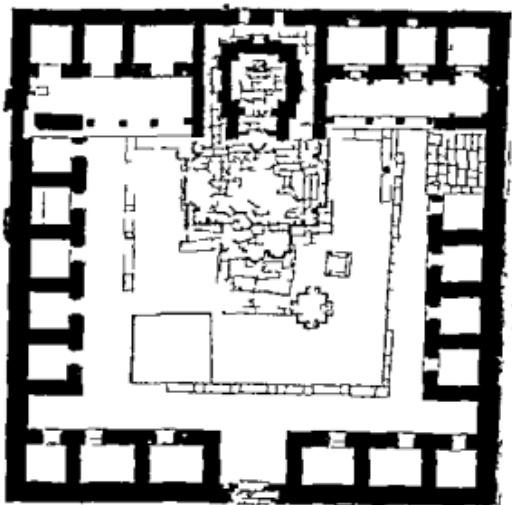
Felsenklöster sind den z T oben beschriebenen westindischen Tschaityahallen in Bhadscha, Bedsä Adschanta Naisik Pitalkhora Kondanl und Salsette angegliedert. In Kärl sind sie mehrstöckig aber verfallen. Zahlreich sind sie in der Provinz Gudscherat. Die Vihāras in Adschanta sind zeitlich nach J. Burgess (H E I A 1 189 ff.) folgendermaßen zu ordnen. Die zwei ältesten sind XII und XIII beide ohne Deckenstützen als Nachbarn der beiden alten Tschaityas IX und X beide vorchristlich. Die darzwischen befindliche Höhle XI

hat schon Mittelsäulen und auch sonst spätere Formen. An IX—XIII als Ausgangspunkt und ältesten Kern reihen sich 8 acht s w vierzehn Vihrahöhlen. Und zwar scheinen nach einer längeren Pause XIV—XX der Reihe nach und bald auch VIII—VI ausgehöhlt worden zu sein. Endlich XXI—XXVI am einen und V—I am anderen Ende die zwei jüngsten und daher ornamentreichsten Höhlen. Nr. XVI wird als die älteste erkannt und zeitlich mit dem Zau von Sāntschi gleich gesetzt also 1 Jahrh. v. Chr. und ihr stehen XII und XIII zeitlich nahe. Die drei nächsten XI, XIV und XV können nur in die drei nächsten Jahrhunderte ohne weitere zeitliche Differenzierung angesetzt werden und sind relativ unbedeutend. Dagegen erscheinen XVI und XVII als die schönsten und auch durch ihre Malereien wichtigsten Viharas in Indien. Nr. XVI ist ein Saal von circa 20 m im Geviert mit zwanzig reich ornamentierten Säulen und reich geschmückter Decke. In Saal XVII ist wiederum die einfache holzähnliche Scheinkonstruktion der Decke auffallend. Beide Viharas aber sind durch ihre Wandmalereien auf die wir später eingehen von besonderer Wichtigkeit. Diese beiden Säle sind durch eine Inschrift in das Ende des 5. Jahrh. n. Chr. datiert und sind die fast einzigen großen Bauwerke aus der Guptazeit. Nr. XVIII, XIX und XX folgen nach und dürfen in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. bis 550 n. Chr. entstanden sein. Dann scheinen in der anderen Richtung VIII, VII und VI gefolgt zu sein, da von VI zweistöckig aber leider wegen verschlechterten Beschaffenheit des Felsens sehr zerfallen. Von den übrigen Sälen dieser altindischen Universität sollten IV und XXIV die prächtigsten werden, sind jedoch unvollendet, aber gerade deshalb für den Kunsthistoriker interessant.

In Elura sind an das oben erwähnte Vishvakaarma Tschaitya elf Viharas angegliedert. Da von sind zwei dreistöckige Bauwerke. Vom letzten und größten dem Thin Thäl („Drei Stockwerke“) geben Abb. 45 und 47 eine Vorstellung. Der Felsenbau wird zwischen 700—750 n. Chr. angesetzt und ist wohl unvollendet, weil seine Pfeiler zum größten Teil unverziert geblieben sind, was kaum absichtliche Einschränkung war. Aus dem 14×33 m großen Vorhof gelangt man in eine Halle von 35×13 m im Geviert mit vier und zwanzig Pfeilern in drei Reihen und sechs Seitencellen. Dahinter liegt eine kleinere Halle mit sechs Pfeilern. Das zweite Stockwerk enthält eine 35×3 m große Veranda mit acht Pfeilern und eine 36 m lange Halle mit vierundzwanzig



45. Thin Thäl in Elura
(phot. Niedermayer D ex)



46. Tempel 45 in Sāntschi
(nach Sir J. Marshall)



47 Pfeilerschiff in der Halle des dritten Stockes
im Thm Thâi in Elâra
(phot. Niedermayer-Dies)



48 Dâgoba im Vishvakarma Tschartya 2
in Elâra
(phot. Niedermayer-Dies)

Pfeilern in drei Reihen. Die Halle des dritten Stockwerkes von $30 \times 19,5$ m im Geviert und 4 m Höhe mit vierzig Pfeilern in fünf Reihen ist die schönste Grotte in Elâra und macht einen grandiosen Eindruck. Der Buddha und buddhistische Heilige in verschiedenen Verkörperungen schmücken die Wände.

Literatur für Tschartya Vihâra und Sanghârâma Fergusson and Burgess The cave temples of India (London 1880) J Burgess Report on the Buddhist Cave Temples and their Inscriptions (London 1883) — Fergusson-Burgess Hist. J E A 1910 — E. B Havell A handbook of Indian art 1920 — Ders. The ancient and medieval architecture of India London 1915 — Fouche L'art Grecobouddhique du Gandhara I Bd

6 Der indische Tempel

Das Hauptbemühen E. B. Havells, des genialen Verkünders und Erklärs der indischen Kunst gilt der Betonung ihrer inneren Einheit auf Grund ihres indischen Ursprungs aus rein indischen Ideenkreisen. Leider hinderte ihn aber sein Hang zur Aufstellung Kühner unbeweisbarer Hypothesen, sowie gewisse dilettantische Ideen, die man vielleicht am besten als aryaman kennzeichnet, an der konsequenten Entwicklung und Durchführung seiner im Kern zweifellos richtigen Einstellung. So hoch er auf diesem Weg über die bisherige Behandlung der indischen Kunst emporgestiegen ist, so sehr gilt es, seinen meist bestechenden Ausführungen mit großer Vorsicht zu folgen und Wahrheit von Dichtung wohl zu scheiden.

So trifft Havells Hinweis auf das Dorfheiligtum als Ursprung des indischen Tempels sicher das Richtige und man fragt sich nur, warum er den Ursprung des Tempelturmes auswärts suchen

zu müssen glaubt, obwohl er ihn auch hier vorgebildet hatte finden können „Ebenso wie die Wurzel der indischen Religion im täglichen Leben des Volkes besser zu finden ist als in Dogmen oder religiösen Festen und Zeremonien, so müssen die Ableitungen der indischen Tempelbaukunst viel eher in den einfachen Tempelhütten des indischen Dorfes gesucht werden, wo indisches Leben auch heute noch seinen vollsten und charakteristisch

Glaubigen oder *mandapa* (Abb. 19 u 49) Der Dorftempel ist von einem Zaun umgeben, um den geheiligten Boden zu bezeichnen Später geschieht dies durch die Plattform des Tempels War das Urbild eines solchen Dorftempels wiederum die Hütte eines weisen Asketen, woraus sich die Bezeichnung *kuta* oder Haus, die solche Tempel trugen, erklärt, so war das Vorbild des *Mandapam* die Versammlungshalle des Dorfes

Die genannten Elemente waren also allen indischen Tempeln gemeinsam, wenn auch verschiedenen Variationen unterworfen Das *Mandapam* konnte auch wegbleiben, was bei kleineren Tempeln die Regel war, ebenso wie es bei großen Tempeln durch ein zweites und drittes vermehrt zu werden pflegte Diese Hallen erhielten ihre besonderen Bezeichnungen je nach ihrer Stellung oder Funktion, Namen die meist mit den Provinzen wechselten

Damit ist jedoch nur die horizontale Gliederung des typischen Tempels angegeben, nicht seine vertikale, seine Beturmung, deren Erforschung heute das Hauptproblem der indischen Baukunst bildet Die Cella oder *garbhagriha* (Mutterleib, Schoß des Hauses) ist stets gekrönt mit einem turmartigen Aufbau, der in Nordindien *shikhara* heißt Beide Teile zusammen, Cella und Turm, bilden ein Ganzes, das in Nord und Mittelindien vorwiegend *bara deul*, in Südinien *Vimāna* (Götterwagen) genannt wird Mit Vimāna pflegt man aber, zumal auch die Shikharas von Götterwagen abgeleitet werden (vgl S 43) alle Cellaturme zu bezeichnen

Neben diesen allen Hindutempeln gemeinsamen zwei Hauptteilen, dem *Bara Deul* oder *Vimāna* und dem *Mandapam* tritt in Südinien eine dritte Hauptgestalt auf, das *Gopuram* (wörtl Kuhfestung) Stadt oder Tempeltor, ein pyramidaler Turmtypus von meist rechteckigem Grundriss, der durch seine oft gewaltige Höhe und vierfache Setzung in jeder Umfassungsmauer das weithin sichtbare Wahrzeichen der südindischen Tempel bildet

Diese Sonderbildung und die verschiedene Architektur des südindischen und nordindischen Tempels die in den völlig abweichenden Beturmungen ihren von weitem erkennbaren Ausdruck fand, führte zu einer Einteilung in Stile Schon das *Mānasāra* braucht eine Einteilung der in indischen Tempel in drei Klassen nach Maßgabe des Planes Der viereckige Tempel heißt *Nagara*, der achteckige *Drāvida*, der runde *Vesara* Der Nāgaratempel, heißt es, herrsche in Āryavāta vom Himalaya bis zum Vindhyagebirge, der Vesaratempel zwischen dieser Gebirgskette und dem Krishnā Flusse in Dakshināpatha, Dekhan, der Drāvidastil endlich im Lande der Tamulen südlich vom Krishnā Flusse Diese Einteilung hat keinerlei wissenschaftlichen Wert und ist für uns belanglos, wenn auch der Tempelstil in den drei genannten Bezirken verschieden ist Die von Fergusson vorgenommene und seither fast allgemein gebrauchte Einteilung unterscheidet einen



49 Typischer Plan des indischen Tempels

sten Ausdruck findet als in den prächtigen Bauten, durch welche religiöse Parteigänger königlichen Geblütes die Suprematie ihres eigenen Kultes zu begründen suchten (Ancient and mediaeval architecture in India S 34) Schon die einfachen Dorftempel der Reliefbilder von Bharhut und Sānschā weisen die Elemente jedes Hindu tempels auf, die Zelle oder *garbhagriha* die Torhalle oder *antarala* und die Versammlungshalle der

Glaubigen oder *mandapa* (Abb. 19 u 49) Der Dorftempel ist von einem Zaun umgeben, um den geheiligten Boden zu bezeichnen Später geschieht dies durch die Plattform des Tempels War das Urbild eines solchen Dorftempels wiederum die Hütte eines weisen Asketen, woraus sich die Bezeichnung *kuta* oder Haus, die solche Tempel trugen, erklärt, so war das Vorbild des *Mandapam* die Versammlungshalle des Dorfes



50 Votivmodell einer Shikharatempelcella aus Sarnath

nordindischen oder indoarischen, südindischen oder dravidischen und einen Tschälukyastil am Dekhanplateau. Die Ausgrenzung dieser „Stile“ läßt den südlichen oder Dravidatempel nur innerhalb der Tropen oder südlich von 23° nördlicher Breite, den indoarischen oder nordlichen nur nördlich des Wendekreises des Krebses sich ausbreiten ausgenommen die westlichen und östlichen Küstenstriche während der Tschälukyastil besonders die westlichen Kustenstriche und Teile von Haiderabād einnimmt. Diese Einteilung ist zwar, grob genommen, topographisch richtig, wenn auch mit reichlichen Ausnahmen, ist aber weder von einem Gesichtspunkt aus hergestellt noch sonst befriedigend, vielmehr ihrer Oberflächlichkeit wegen irreführend. Trotzdem ermöglicht sie eine rasche, erste Orientierung und ist schwer ganz zu beseitigen bevor keine bessere gefunden ist.

Havell wendet sich energisch gegen sie und verlangt von jedem, der die indische Kunst studieren will zuerst einen Tisch zu machen mit allen den Etiketten und Klassifizierungen, die von westlichen Archäologen vorgenommen wurden, to mystify the subject. „Die „Stile“ Fergussons seien sie nun buddhistisch, dschainistisch und hinduistisch, oder indoarisch, tschälukisch und dravidisch unterschieden, sind durchaus mehr oder weniger historisch falsche Klassifikationen und irreführende

Ableitungshinweise.“ Havell stellt diesen halb ethnographischen, halb historischen Einteilungen eine neue entgegen, indem er erklärt, es gibt nur einen indischen Tempel, der im alt indischen Dorftempel und im Dorfhaus wurzelt, schon von der buddhistischen Religion aus gestaltet wird und allmählich mit der Differenzierung der beiden Hauptsektoren zwei verschiedene Typen ausbildete, den Vischnu und den Shivatempel. Der nördliche Shikharatempel sei der Vischnutempel, der südliche Vimānatempel dem Shiva zugesetzt. Daß der eine im Norden der andere im Süden vorherrsche, sei auf das Übergewicht der betreffenden Sekte im Zeitalter der Stilbildung zurückzuführen, die späteren Mischungen endlich hatten nichts zu sagen und seien kein Argument gegen diese Aufstellung.

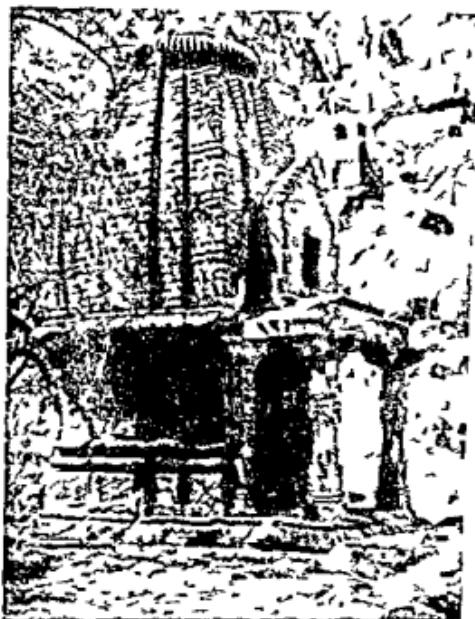
Der Vaischnavismus, erklärt Havell war die Religion der Kschatrya oder Kriegerkaste, der Shivaismus die esoterische Religion der Brahmanen oder Priesterkaste. „Als die Hunnen Araber, Turken und Mongolen mit Feuer und Schwert in Nordindien einbrachen, müssen Tausende friedfertiger Brahmanenmonche und Asketen, deren Kloster zerstört oder entweihnt wurden, Zuflucht im Süden der Vindhyaakette gesucht haben, die den Dekhan von Nordindien trennt. Die kriegerischen Kschatrya aber blieben zum Kampf für die arische Sache in Āryāvarta. So zeugen die Turme der Vaischnavatempel in Nordindien für den tapferen Kampf der Kschatrya für ihr heiliges Land, während die stolzen Pyramiden der südindischen Tempel Zeugen sind für die Ausbreitung der arischen Kultur unter den dravidischen Rassen (Handbook S. 77). Diese Hypothese ist zweifellos geistreich und bestechend und sie entbehrt auch nicht einer gewissen historischen Evidenz, wenn wir etwa an die Radschputen denken. Ihre Stichhaltigkeit kann sich erst durch die folgenden Ausführungen ergeben. Zunächst müssen wir in einer ge sonderten Betrachtung und Gegenüberstellung von Shikhara und Vimāna weitere Klarung suchen.“

Shikhara und Vimāna

Der markante Unterschied zwischen dem nordindischen und dem sudindischen Tempel liegt in der verschiedenen Gestaltung ihrer Cellaturme. Während das Shikhara des nordindischen Tempels ein steiler, meist vierseitiger Pfeiler ist, dessen Kanten sich in Kurven zur Spitze verjüngen (Abb 51), ist das südliche Vimāna eine Terrassenpyramide von drei bis vier, später bis zu zwölf und mehr Geschossen gekrönt mit einer stūpaformigen Kuppel (Abb 54).

Betrachten wir zunächst das Shikhara. Nach den Bauvorschriften des Matsyapurana soll der Turm das Doppelte der Höhe der Cellawand betragen und aus vier Teilen bestehen, deren zwei untere zusammen *skunkāśa* oder Papageienschnabel genannt werden, der dritte Teil heißt *vedikā* (geheiligter Ort, Altar), und der vierte besteht aus dem *Kantha* und *amalasara* (der reine Kern). Die Bezeichnung Papageienschnabel ergibt sich aus den Krummschnabelartigen, oben spitzen Vorsprungen der vier Wände an den Typen älteren Stiles. Die Eingrenzung des *Vedikā* gegenüber dem vierten Teil geht aus dem Matsyapurāna nicht hervor. Der flachgedrückte kreisrunde Schlußstein wird allgemein *amalaka* genannt und trägt als vasesförmigen Knauf das *amritakalasha*, „Taugefaß“. Das Amalaka erklärt Havell als die dem Shiva heilige Frucht des blauen Lotos. Diese Symbolik mag der Stein angenommen haben, sein Ursprung liegt aber, wie wir sehen werden, wo anders.

Die Ursprungsfraage des Shikhara überhaupt hat sich nun, wie bereits angedeutet wurde, zu einem der vielumstrittensten Probleme der indischen Baugeschichte ausgewachsen. Havell entgleiste bei seiner Ableitung vollständig, indem er, gewissen indoenglischen Hypothesen einer arischen Kultur in Mesopotamien folgend, die Kuppel und Konushäuser des bekannten, schon von Layard in Ninive gefundenen Reliefs als Königsgraber und Tempel erklärt, die ersten als Vorläufer der Stupen mit Shiva, die letzteren shikharagekronten als Bergtempel mit Vischnu in Verbindung bringt. Das Bemerkenswerteste daran ist, sagt Havell, daß die Nebeneinanderstellung von Vischnus Shikhara und Shivas Stupa, der Symbole von Leben und Tod, genau so im alten und mittelalterlichen Indien häufig ist (Ancient and mediaeval architecture of India S 95 f.). Schwieriger als der Bau solcher Luftschlosser ist deren denkmalaristische Verankerung. Man hat nämlich in Indien bisher Shikharas, die über das fünfte Jahrh. n Chr. zurückreichen, nicht gefunden und fragt sich mit Recht, wie dies zu erklären sei, da wir doch so viele Stūpenreste haben. Havell weist auf die zahlreichen in Sarnath gefundenen Modelle oder kleinen Votivshikharas hin, die jedoch auch nicht über die angegebene Zeit zurückreichen können. Der Turm über dem heiligen Platz in Bodh Gayā ist trotz Havells optimistischer



51 Shikharatempel in Tschotan Marwar
(Nach Havell Handbook)

Datierung laut Inschrift von den Birmanen im II. Jahrh vollständig restauriert und seither immer wieder hergestellt worden (cf A Cunninghams Mahabodhi) Übrigens beweist eine alte Plakette mit seinem Bild, daß er seit alters einen ganz abweichenden, wohl von Birma her importierten, vimānaartigen Typus repräsentierte, nicht den indischen Shikhara (Abb in Rupam Nr 10, S 43)

Wir müssen in der Ursprungsfrage zweierlei unterscheiden, die Herkunft der Gestalt und ihre Bedeutung Beides ist indisch, wenn auch von verschiedenen Seiten kommend Die Gestalt des Shikhara, die pyramidale Häufung oder Krönung irgend eines Materials oder eines Baues ist eine Primitivform, die man bei allen Völkern finden kann Schon der Heuschober hat diese Form Sie mag in frühesten Zeiten religiöse Bedeutungen angenommen haben, da sie ein primitives, aber ausdrucksvolles Denkmal darstellt Bei einigen einheimischen Stämmen Indiens, wie bei den Todas in den Nilgiriketten finden wir nun tatsächlich heute noch die Tempelhütte mit einem Shikhara aus verschiedenem Material, meist wohl aus Stein (cf Fedor Jagors Nachlaß herausg v A Grunwedel, D Reimer 1914, I Bd. Südindische Volksstämme, Abb S 33) Die Konusse dieser Tempel sind noch dazu mit einem flachen Stein gedeckt, der den Zweck hat, oben eine Öffnung zu decken, in der man Opfergaben verbirgt, die dem öffentlichen Anblick entzogen werden sollen Ebenso hatten die Deckplatten des Shikhara Hohlräume für Getreide, Juwelen und Gold (cf Ganguly Orissa, S 175) Hier wurde also eine altindische Tradition im Stupa und Shikhara fortgesetzt! Daher auch die Heiligkeit der Spitzen als Vedi^{kā} Die Gestalt des Shikhara war also in Indien vorgebildet und zwar wir sie nicht von den Indoarier mitgebracht, sondern aboriginal Zwischen diesen aboriginalen Vorbildern und den Monumentalshikharas gab es jedoch noch eine Zwischenstufe, die für die Übernahme dieser Gestalt in die Monumentalkunst von ausschlaggebender Bedeutung gewesen zu sein scheint, nämlich den weitaus älteren Götterwagen Darauf haben besonders Coomaraswamy in seinem Buche Arts and crafts of India and Ceylon und Simpson in seiner Studie „Origins and mutations in Indian and Eastern Architecture“ hingewiesen (Transactions of the Royal Society of Brit Arch Vol VII N S) „Die Vertrautheit der alten Inder mit Wagen verschiedener Art und der zweifellose Einfluß, den diese auf die volkstümlichen Vorstellungen wegen ihrer weltlichen und rituellen Verwendung ausübten, kann nicht abgeleugnet werden Wagenprozessionen scheinen schon in den Tagen Ashokas einen Teil der Feste gebildet zu haben Im Artha Shastra wird der Vorstand des Wagenparks angewiesen, Götterwagen, Festwagen, Kriegswagen, Reisewagen, Wagen zur Eroberung fester Platze und Übungswagen zu bauen (Artha Shastra transl by Prof Shama shastri Ed 1915, p 175)“

Die Prozessionswagen hatten verschiedene Gestalt Simpson zitiert eine Rāmāyanastelle, in der die Stadt Ayodhya ihrer vielen Tempel wegen mit einer Remise verglichen wird, wo die Götterwagen stehen Und im II Kap dieses Epos, wo die Schmückung der Stadt für Rāmas Krönung beschrieben wird, heißt es Es waren Fahnen aufgesteckt auf den Tempeln, die aussahen wie die Spitzen (stukharas) weißer Wolken und auf den Straßenvierungen, Heilig tumern und Wachtürmen Holzerne, mit Chunnam weiß bestrichene und bunt bemalte Tempeltürme gab es also schon damals

Diese Verse sind kaum junger als 2 Jahrh v Chr Sie sind eines der besten Argumente gegen Havells Ablehnung der Wagenhypothese mit dem Vorwand, daß „der Tempel wagen, auf welchem das Gotterbild in der Prozession herumgeführt wurde, in das Tempelritual nicht eingeführt werden konnte, bevor nicht das Gotterbild selbst ein Teil davon geworden war, also nicht vor den Jahrhunderten um Christi Geburt“ „Es gibt kein Beispiel von Vimānas

die wie Rathas oder Wagen gebaut wurden vor dem zehn ten Jahrhundert (Anc and med arch in India S 44) Gement sind jene Vimānas, die an der Basis steinerne Ra der als Ornament angefugt bekamen, wie in Konārak Vitthala (Abb 52), Tādpatr u a O Aber gerade diese sprechen, obwohl sie erst vom 10 Jahrh an vorkommen, für diese Hypothese, wie ja auch die Rathas von Mavalipuram nicht umsonst wohl seit jeher diese volkstümliche Bezeichnung führten Warum hatte man sonst auch die beturme Cella *Vimāna* genannt, das in den hi Buchern mit *ratha* mehr oder weniger synonym ist? Die Grundbedeutung von Vimāna ist so etwas wie ein „Zeppelin“ der Alten Welt , sagt S Krishnaswami Ayen gar Der Name wurde dem Cellaturm deshalb gegeben, weil er an die Vorstellung vom Gotterwagen der Lüfte erinnerte Auch diese Vorstellung von den in den Lüften herumkutschierenden Göttern ist ja eine interreligiöse und fast überall wurden sie auch so dargestellt

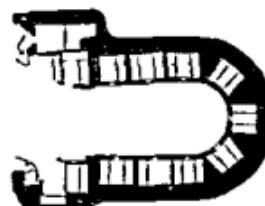
Die Wagen wurden aus Bambus konstruiert, und dieses Material wurde ausschlaggebend für die Form des Shikhara wie für so viele Baugestalten in Indien

Gurudas Sarkar, der alle diese Shikharaprobleme und Hypothesen zusammenfassend in einer Studie „Notes on the history of Shikhar temples (Rupam Nr 10, 1922) mit vorbildlicher Objektivität behandelt hat, kommt zu dem Schluß, daß es sehr wahrscheinlich sei, daß die Shikharas der Āryavarta Tempel von den kurvilinearen Gotterwagen abzuleiten sind, ebenso wie die Mandapas der Orissatempel nach dem Vorbild der sudindischen Prozessionswagen des Tiruvadamudurtypus gebaut scheinen „Die Hauptbedeutung der Vimanas aber, ihr hochster symbolischer Ausdruck,“ fahrt Sarkar fort, „scheint der Aufmerksamkeit der Spezialisten für indische Baukunst entgangen zu sein Die Shikharas, die über den Cellas wie mythische Zeppeline stehen, weisen notwendig auf ihren ihnen angedichteten himmlischen Ursprung hin und betonen die Verbindung zwischen den menschlichen Anbetern und den himmlischen Gott heisten Der Turm bezeichnet die Herabkunft der Götter zur Erde mittels des fliegenden Wagens



52 Steinwagen im Tempel von Vitthala Vidchayanagar
Baum und Hauptgeschoss aus einem Stück Granit Turm aus Ziegelstein zerstört
die Räder sind beweglich (Nach Ferguson Burgess)

und er bedeutet ferner, daß der Glaubige durch seine hingebende Frommigkeit und sein religiöses Verdienst durch Erbauung des Tempels seinerzeit mittels des Shikhara die himmlischen Regionen erreichen wird. Daß im indischen Architekten diese Idee lebendig war, beweisen zwei Shikharatempel, in welchen der Symbolismus seinen streng esoterischen Charakter aufgegeben hat. Am Shikhara des Tempels in Tilasma, Mewar Distrikt in Gudscherat, genannt Taleshwara, steht unter dem Amaraka eine der Wand zugekehrte Figur mit herabhangendem Schwert zur Rechten. Sie stellt den König dar, der zum Himmel emporsteigt. Eine gleiche Figur steht an der gleichen Stelle des Shikharas am Tempel in Udaypur (cf Progress Rep West Circle 1905, p 56). Und am Dschaina-

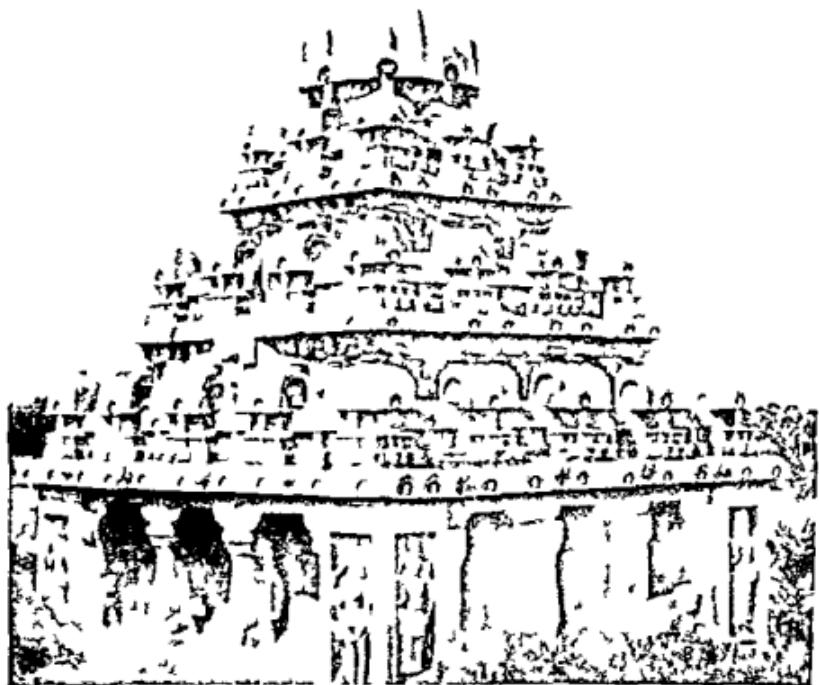


53 Plan des Felsenvihāra
in Bedā
(Nach Ferguson-Burgess)

tempel in Ranpur sind Dschainaheilige in ihren Cellen sitzend mit Shukharas als Vimanas (Fahrzeugen) himmelwärts fahrend dargestellt (Ann Rep Arch Surv 1907/08, Pl LXXXI, D D R Bhandarkar).

Ebenso wie für das Shukhara mußte auch für den Cellaturm der südlichen Tempel, das Vimana, die Herleitung vom Gotterwagen angenommen werden, zumal sie hier durch die alte populäre Benennung der monolithen Tempel in Mayalipuram seit jeher richtig erkannt war. Die Ableitung dieser Baugestalten von den mehrstockigen buddhistischen Vihāras wird dadurch nicht beeinträchtigt. Hier wäre eine aus der Praxis hervorgegangene Baugestalt zu repräsentativ symbolischen Zwecken von den Prozessionswagen übernommen worden, um schließlich monumentalisiert zu werden. Auch dieser Typus hat sich in Nordindien, als dem Herde des Buddhismus und der ihn ablosenden Sekten ausgebildet und wurde von den nach Süden zurückweichenden Brahmanen in das Land der Tamulen gebracht. Ruinen solcher Shivatempel aus den ersten Jahrhunderten n Chr. glaubt Dr. Fuhrer in Rampur, Rampur Distrikt bei Benares, gefunden zu haben. Ein zweistöckiger Shivatempel aus Ziegeln läßt noch seine erste Terrasse mit neun Cellen und die zweite mit sieben Cellen umgeben erkennen (Progr. Rep. Epigr. and Arch. Branches North Western Provinces and Oudh 1891–92, p 2). Dagegen findet sich dort kein Shukhara. Ein Beweis für die Richtigkeit der Unterscheidung Havells in Shiva und Vischnutempel, die ursprünglich durch ihre Beturmung streng geschieden waren und erst später, je nach der Vorherrschaft der einen oder anderen Sekte beiden Göttern dienten.

Der Hinweis auf das Kloster als Vorbild der südlichen Vimanas wurde von verschiedenen Seiten gebracht, nur wurde stets das buddhistische Kloster als das einzige in Betracht kommende herangezogen, während Havell mit Recht betont, daß diese Kloster von allen Sekten benutzt wurden. Die ältesten erhaltenen Vimanas sind die so gestalteten Felsenbauten in Mayalipuram, insbesondere das Dhārmarādcha Rathā. Havell bezeichnet dieses und andere in seinen Abbildungen direkt als monolithische Modelle von mehrstöckigen Klöstern (Ancient and mediaeval Architecture of India Pl XXIII). Er weist darauf hin, daß die Anordnung der Cellen im Vier-eck oder im Kreis um ein zentrales Tschaitya, das zumeist ein Stūpa war, sehr häufig ist. In Bedā gibt es sogar eine apsidale Felsentschaityahalle mit Cellen im Halbkreis, aber ohne Dāgoba in der Mitte (Abb. 53). Die Cellen dienten ursprünglich den Mönchen als Wohnung, später aber, wie in Bedā, für ihre Yogübungen ihre Versenkungen, und endlich wurden sie Cellen für Götter, für die Aspekte oder Shaktis der obersten Gottheiten. Darum erklären sich wohl die fünf bis neun Zellen oder Kapellen, die häufig um die Hauptcella der süd- und mittelhindischen Tempel angeordnet sind, z. B. im Kailāsa von Ellora. Wenn wir uns diese Entwicklung vor Augen



54 Dharmaräjadscha Rath in Mavalipuram

halten und andererseits an die stufenweise Rangordnung in den indischen mehrstöckigen Universitäts Klostern denken die sowohl für Buddhisten wie für Brahmanen bestanden so kommen wir der symbolischen Bedeutung der Rathas von Mavalipuram und der Vimānas überhaupt näher. Nach den Pālibuchern war die geistige Schulung der Theologen in sechs Stufen geteilt Sobald die der ersten Stufe vorgeschriebenen Texte gemeistert waren wurden die Mönche von den täglichen mit der Notdurft des Lebens zusammenhangenden Beschäftigungen befreit Hatten sie zwei Kurse absolviert, so wurde ihnen erlaubt in einem oberen mobilierten Zimmer zu wohnen Die, welche Kenner von drei Teilen waren durften sich einen Diener aus den unteren Klassen vergessen Vierfache Meisterschaft gab den Mönchen das Recht auf Dienste seitens der Laienschuler die re ne Menschen (*upasakas*) genannt wurden Die Belohnung für Absolvierung der fünften Stufe war ein Elefantwagen Der Mönch endlich welcher die vollständige Kenntnis aller sechs Abteilungen errungen hatte wurde zum Abt geweiht und erhielt eine Ehrenkorte Zweifellos war die Idee dieses gradweisen Aufstieges nicht ausschließlich buddhistisch, sondern basierte auf der scholastischen Tradition der vedischen Schulung (Havell I c S 84) Hiuen Tsang und andere Pilger haben uns Beschreibungen solcher gelehrten Pflege statt religiöser Wissenschaft wie Nalanda Taxila usw. gegeben doch sie liegen alle in Ruinen



57 Typus des Shikhara-Vischnu Tempels Tempel des Pataleshvara
in Amarkantak
(ca. h Arch Survey Bombay 1921)

die den buddhistischen Tschaityahallen nachgebaut sind und Shukharas aufgesetzt hatten. Da diese Bauten außerhalb des Guptaeinflusses stehen sind ihre Turme ein besonders gewichtiger Beweis für den einheimischen Ursprung des Shikhara. Diese Tempel beweisen aber auch, wie man in der Frühzeit des den Buddhismus ablösenden Brahmanismus unsicher tastend die Gestalt des neuen Tempels suchte, bis man sie — in Orissa (?) — unter günstigen Verhältnissen im 8—10 Jh endgültig festlegte. In den Ruinen von Aihole und Pattadakal kann man alle Phasen der Entwicklung vom 5 bis zum 14 Jh studieren. Eine kunftige monographische Bearbeitung dieser Tempelpfade durfte viel Aufklärung bringen.

Vom 9—13 Jh blüht der Aryavartastil des Shikharatempels. Er kulminiert in der Provinz Orissa in der „Black Pagode“ von Konarak und dem Mukteshvartempel in Bhuvaneshvar, die um die Bezeichnung „Jewel of Orissan art“ wetteifern. Die Datierung der Orissatempel wurde und wird bis heute häufig zu früh angesetzt. Nach Smith reichen sie aus epigraphischen Gründen nicht über das 8 Jh zurück und stammen aus dem 8—10 Jh (Hist. of fine arts S 191). Simpson bestimmt ihr Alter nach der Kurve der Turme. In Tempeln früheren Datums beginnt die Krümmung meist an der Spitze wie am Lingaradsch Tempel der, wenn auch später als der Parashurāmeshvar, zweifellos eines der frühen Denkmäler der Orissa-Turmkonstruktion ist. In der Khadschurāhogruppe finden wir enge Verwandtschaft mit Orissa und keine Unsicherheit mehr in irgendeinem Teil. Jede Form ist bestimmt und endgültig, der Typ ist anerkannt. Die Dekoration ist reich und schon ausgearbeitet und setzt lange Erfahrung voraus (Simpson, I c). Zwischen dem 11—14 Jh erreichte das Shukhara den Höhepunkt der Entwicklung und nahm seinen Siegeslauf über die Kolonialländer.

Wie die Stupas erscheinen auch die Shukharas in allen Größen von kleinen Votivturmchen

gegenüber, der sich selbst wieder auf die z.T. überholten Datierungen Cunninghams stützt, ist Vorsicht geboten, bis die Bestätigungen seitens der neueren Untersuchungen vorliegen. Trotzdem gibt es viele Beweise und es unterlegt schon heute keinem Zweifel mehr, daß die Shukharaform schon in der Guptazeit ausgebildet und von allen Sekten verwendet wurde.

Auch in den südwestlich im Flußgebiet der Kṛishna gelegenen alten Kultorten Aihole und Pattadakal gibt es

dschainistische und

brahmanische Tempel,

die den buddhistischen Tschaityahallen nachgebaut sind und Shukharas aufgesetzt hatten. Da

Diese Bauten außerhalb des Gupta-Einflusses stehen sind ihre Turme ein besonders gewichtiger

Beweis für den einheimischen Ursprung des Shikhara. Diese Tempel beweisen aber auch, wie

man in der Frühzeit des den Buddhismus ablösenden Brahmanismus unsicher tastend die Ge-

stalt des neuen Tempels suchte, bis man sie — in Orissa (?) — unter günstigen Verhältnissen

im 8—10 Jh endgültig festlegte. In den Ruinen von Aihole und Pattadakal kann man alle

Phasen der Entwicklung vom 5 bis zum 14 Jh studieren. Eine kunftige monographische

Bearbeitung dieser Tempelpfade durfte viel Aufklärung bringen.

Vom 9—13 Jh blüht der Aryavartastil des Shikharatempels. Er kulminiert in der Provinz

Orissa in der „Black Pagode“ von Konarak und dem Mukteshvartempel in Bhuvaneshvar, die

um die Bezeichnung „Jewel of Orissan art“ wetteifern. Die Datierung der Orissatempel wurde

und wird bis heute häufig zu früh angesetzt. Nach Smith reichen sie aus epigraphischen Gründen

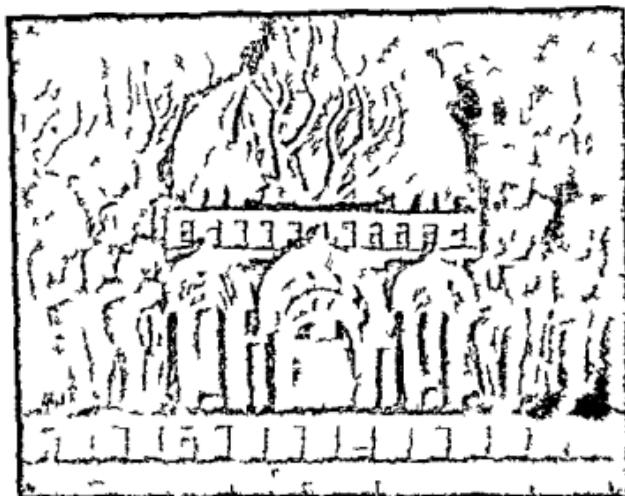
nicht über das 8 Jh zurück und stammen aus dem 8—10 Jh (Hist. of fine arts S 191). Simpson

bestimmt ihr Alter nach der Kurve der Turme. In Tempeln früheren Datums beginnt die

angefangen bis zu den Riesentürmen der großen Pilgertempel. In mannigfaltigen sehr ansprechenden Variationen begegnet man ihnen in tausenden von Weg und Dorfkapellen nur als beturmten Cellas mit kleinen oder ohne Vorhallen (Abb 57). Den Ansprüchen größerer Frequenz und Repräsentation der Residenztempel wurde man durch Anbau der Mandapas gerecht. Diese Tempelhallen wurden wohl auch für Durbars der Könige und in Dorftempeln für die Versammlungen der Dorfgemeinde benutzt. Beratungen und religiös philosophische Diskussionen konnten darin abgehalten werden. So schwankt auch diese Baugestalt je nach den bereitgestellten Mitteln und dem Zwecke zwischen kleinen, offenen Portiken und riesigen Säulenhallen, die mit allem Prunk und plastischer Ornamentik ausgestattet wurden.

Eine der ältesten Kultstätten Indiens, die von den Zerstörungen durch die Eroberungsvolker verschont blieben, ist Bhuvaneshvar, die Hauptstadt des Königreiches Orissa, des Kalings Ashokas. Gleich Benares ist diese Stadt ein Sitz der Gottheiten, ein Tirth oder Pilgerort, umkreist von einem Pilgerprozessionspfad und angefüllt mit hunderten von Tempeln. Ihr Name „Herr der Welt“ bekundet die alte Bestimmung der Stadt als Herrschersitz und die Tempel sind fast alle mit dem königlichen Shikharas gekrönt und haben das orthodoxe Aussehen des sonnenwärts gerichteten Vischnutentemps, obwohl oft auch Shiva der verehrte Gott ist. Der größte Tempel von Bhuvaneshvar ist der Große Lingaradscha. Er bestand ursprünglich wie alle Orissatempel nur aus dem hier so genannten Baradeul (der Statue des Tempels = Cella) und dem Dschagamohana, der Versammlungshalle, doch wurden später noch zwei Mandapas an gebaut. Er ist aus dem heimischen Lateritstein ohne Bindemittel sorgfältig gebaut und sein Shikhar (Abb in Fergusson Burgess II 101 und Havell Handbook Pl XIV A) zeichnet sich durch monumentale Einfachheit und Größe aus, die ihn zu einem der größten Bauwerke Indiens stempeln. Den Widerspruch zwischen der brahmanischen Datierung ins 7 Jh und der stilistisch dem 9—10 Jh gehörenden äußeren Erscheinung brachte Havell zur Annahme, daß auch hier später eine zweite Ummantelung bzw. Vergrößerung stattgefunden habe, wie sie z.B. am Großen Stupa in Sāntschī festgestellt wurde. Von den zahlreichen anderen Tempeln in Bhuvaneshvar gilt der Parashurameshvara, ein Shivalingamtempel, als der älteste aus dem 8—9 Jh stammend sein Mandapam hat eine von den typischen Orissahallen abweichende Gestalt mit Doppeldach, durch dessen Zwischenraum Licht einstromt (Abb Ferg Burgess H I E A II, 96). Mit dem prachtvoll skulptierten Baradeul dieses Tempels wettetüftet der aus Sandstein gebaute Mukteshvara Tempel aus dem 6—7 Jh., den Burgess als die Perle unter den Orissatempeln bezeichnet und von dem die folgende eingehende Beschreibung von St. Kramrisch eine anschauliche Vorstellung vermitteln möge (Abb 58).

Das Heiligtum, eine kubische Zelle, ist von einem Turmbau überdacht, dessen horizontale Steinschichten im Inneren treppenartig ansteigen, während das Äußere jene breit ansteigende Kurvatur erhält, die für den Turm (Shikhar) der nordischen Hälfte Indiens so charakteristisch ist. Die starken Mauern der Cella gliedern sich auf jeder Seite in fünf breite Pfeilervorlagen; die Dicke der Mauern entspricht der Länge des Eckpfeilers. Die Kurvatur des Turmes und die Fünfzahl der Pfeiler (ein Mittelpfeiler, Räkāpāna zwei Eckpfeiler Konakpāgas zwei Mittelpfeiler *Anarthapāgas*) machen ihn zum *Rakha pancharatha Deul*. Seine fünffache Vertikalgliederung wird aufs mannigfaltigste von horizontalen Bändern gebrochen. Das unterste ist die Terrasse auf der der Bau aufrichtet; sie begleitet seine Vorder- und Rücksprünge und unterstreicht's mit massivem Akzent. Die Mauer des Cellakubus (*bāda*) besteht im Mukteshvara Tempel aus einem Sockel (*pabhāga*), dessen fünf Teile ein *Kyma rectum* + *Kyma reversum* (*kūra*), ein vasenförmiges Profil (*kumbha*), ein *Kyma rectum* (*pata*) ein anderes mit abgerundeten Kanten und schließlich ein letztes (*basanta*) ist auf dem unmittelbar der figurengeschmückte Teil der Cellawand (*gangā*) aufruhrt. In ihm sind Nischen für die Dikpālas die Gottheiten der Weltrichtungen ausgespart, während die Pfeiler selbst die Gestalten von Devi (Göttinnen) tragen. Ein reich profiliert Mauerstreifen (*bādrāndī*) trennt mit tiefen dunkler Einschnürung darüber den Cellakubus (*bāda*) vom Turm (*rakha, ratnaka*), der sich kurvig nach



55 Relief des Baumheiligtums zu Bodh Gaya vom Stūpa in Bharhut

Huen Tsang sah in Nālanda vierstockige Hauser der Monche mit drachengeschmückten Pfeilern und mit Balkenwerk das in allen Regenbogenfarben strahlte mit jadegeschmückten Säulen rot bemalt und reich geschnitzt und Balustraden aus geschnitztem Gitterwerk. Die Dächer waren mit glas erten Ziegeln von leuchtenden Farben gedeckt die sich durch Reflex vervielfachten und stets neue Effekte hervorbrachten.

Wir können mit Havell annehmen daß Felsenbauten wie das Dharmaradscha Ratha in Mavalipuram (Abb 54) mehr oder weniger freie Modelle solcher Bauten sind wobei wir es dahingestellt lassen müssen ob die Vermittlung direkt oder durch Gotterwagen solcher Art stattgefunden hat. Freistehende aus dem Felsen gehauene Tempel hatten stets struktive Vorbilder wie es überzeugend auch der Kailasa von Ellora zeigt und als Vorbilder für solche kostspieligen Ewigkeitsbauten kamen wohl nur weit verbreitete religiöse Bautypen in Betracht fertige Typen die schon außerhalb der rein gestaltlichen Entwicklung standen und für die jedes Detail vorschriftsmäßig festgelegt war. Nur so konnte die unvergängliche Schönheit eines Dharmaradscha Ratha zustande kommen. Solche fertige Typen die mehr auf Symmetrie und Zahlensymbolik hin durchgebildet als für den praktischen Gebrauch bestimmt waren konnten wohl nur im Gotterwagenbau sich ausgebildet haben. Vom ursprünglichen Aussehen solcher Tscharanyakloster gibt uns jedoch das Bodhibaumheiligtum der Bharhutreliefs auf das Havell hinweist eine gute Andeutung (Abb 55). In Nordindien sind nach Havells Ansicht die mehr kuppligen Moscheen und Grabbauten der Muhammedaner die Nachkommen dieser älteren Kloster. Der Pāntsch ratna oder Fünf Juwelen Tempel von dem der Plan des Tādsch Mahall (Abb in Burgers Hdbch Diez Kunst d islam Volker Taf IV) übernommen ist war wahrscheinlich ein kleines Kloster mit Veranda rings um die Cella die das Tscharanya (im Sinne von Reliquie) oder Bild enthielt und mit einem Yogisitz in jeder der vier Ecken. Und ein Navaratna oder Neun Juwelen-Tempel war ein ähnliches Kloster mit zwei Stockwerken (Havell) c S 84).



56. Buddhistischer Shikharatempel mit Vihāra in Sāntschi
(nach J. Marshall Plan v. Santschi 45)

Es scheint mir, daß wir der Wahrheit des Ursprungs des Vimāna am nächsten kommen wenn wir im Sinne der obigen Ausführungen eine Fusion der Hypothese Havells und anderer also der Ableitung vom mehrstockigen indischen Kloster mit jener vom Götterwagen der nach dem Vorbilde solcher Kloster gebaut wurde nahelegen

a Der Shikhara Vischnu Tempel

Die Geschichte des Shikharatempels ist erst in allmählicher Aufklärung begriffen und soll hier nur mit wenigen Worten skizziert werden bevor wir zur Beschreibung einiger typischer Denkmäler übergehen. Die Tempel der Guptazeit in Eran Bhilsar Udaygiri Tigowa Deogarh und Natschna Kuthara waren aus Stein gebaut und in den ältesten dieser Ruinen deutet die quadratische Gestalt und die strenge Einfachheit auf die Felsen-tempel als ihr Vorbild (Sarkar I c). In Udaygiri und Natschna Kuthara (bei Dschaso C I) seien einzelne struktive Tempel den Felstempeln nachgemacht besonders im äußeren Skulpturenschmuck. In Natschna steht aber auch ein Guptatempel des Tschaturmukha Mahadeva (Viergesicht gen Shiva oder Brahma) der zur Zeit, als Cunningham ihn sah und beschrieb einen fast 40 Fuß hohen Turm mit leicht gekrümmten Seiten hatte (Progr. Rep. S. W. Circle 1919 p. 61 in Abb. von R. D. Banerjee). Ein ähnlicher Shikharatempel steht in Deogarh doch ist der Turm schon eingestürzt. In der Datierung schwankt man zwischen 5—7 Jh. Außer diesen Denkmälern beweisen epigraphische Funde und ein Tonsiegelfragment mit Shikhara aus Parbati (Abb. Rupam Nr. 10 I c) daß das Shikhara in der Guptazeit mindestens seit dem 5 Jh. schon verbreitet war. Ihre einstigen Standplätze offenbaren sich durch Trümmer der Amalakaplatten. Diesen Aufstellungen G. Sarkars



57 Typus des Shikharas Vischnu Tempels Tempel des Pataleshvara
in Amarkantak
(Nach Arch. Survey Bombay 1921)

gegenüber, der sich selbst wieder auf die z. T. überholten Datierungen Cunninghams stützt, ist Vorsicht geboten, bis die Bestätigungen seitens der neueren Untersuchungen vorliegen. Trotzdem gibt es viele Beweise und es unterliegt schon heute keinem Zweifel mehr, daß die Shikharform schon in der Guptazeit ausgebildet und von allen Sekten verwendet wurde.

Auch in den südwestlich im Flußgebiet der Krischna gelegenen alten Kultorten Aihole und Pattadakal gibt es

dschainistische und brahmanische Tempel,

die den buddhistischen Tschartyahallen nachgebaut sind und Shikharas aufgesetzt hatten. Da diese Bauten außerhalb des Guptaeinflusses stehen, sind ihre Turme ein besonders wichtiger Beweis für den einheimischen Ursprung des Shikharas. Diese Tempel beweisen aber auch, wie man in der Frühzeit des den Buddhismus ablösenden Brahmanismus unsicher tastend die Gestalt des neuen Tempels suchte, bis man sie — in Orissa (?) — unter günstigen Verhältnissen im 8—10 Jh endgültig festlegte. In den Ruinen von Aihole und Pattadakal kann man alle die Phasen der Entwicklung vom 5 bis zum 14 Jh studieren. Eine künftige monographische Bearbeitung dieser Tempelplätze durfte viel Aufklärung bringen.

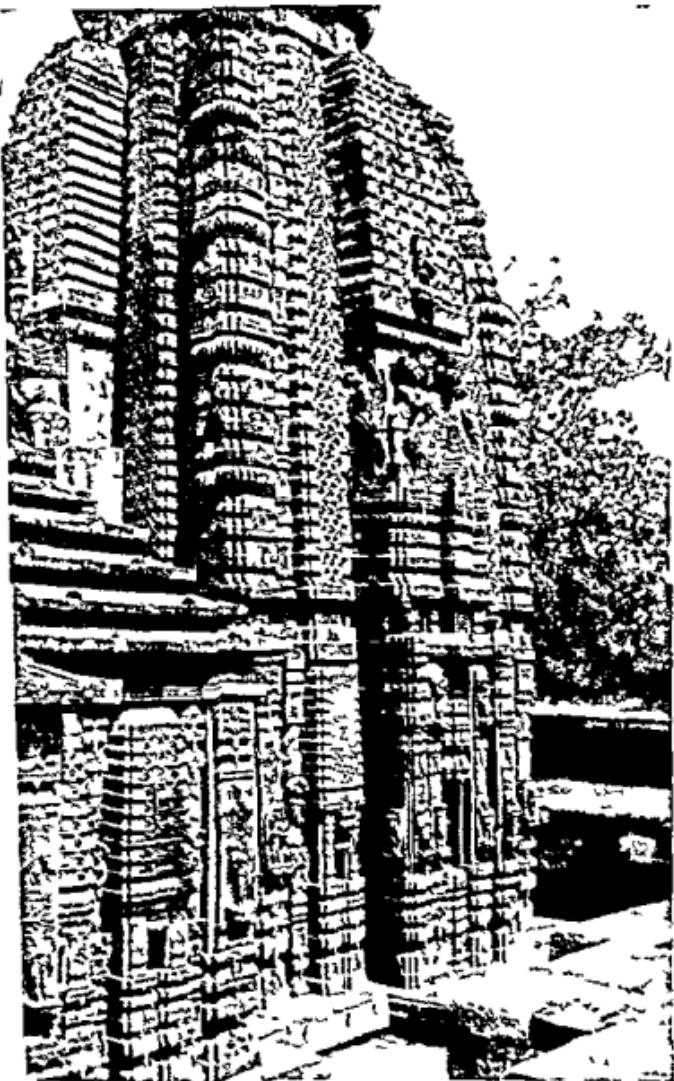
Vom 9—13 Jh blüht der Aryāvartastil des Shikharatempels. Er kulminiert in der Provinz Orissa in der „Black Pagode“ von Konarak und dem Mukteshvartempel in Bhuvaneshvar, die um die Bezeichnung „Jewel of Orissan art“ wetten. Die Datierung der Orissatempele wurde und wird bis heute häufig zu früh angesetzt. Nach Smith reichen sie aus epigraphischen Gründen nicht über das 8 Jh zurück und stammen aus dem 8—10 Jh (Hist. of fine arts S. 191). Simpson bestimmt ihr Alter nach der Kurve der Turme. In Tempeln früheren Datums beginnt die Krümmung meist an der Spitze, wie am Lingarāj Tempel, der, wenn auch später als der Parashurameshvar, zweifellos eines der frühen Denkmäler der Orissa-Turmkonstruktion ist. In der Khadschurahogruppe finden wir enge Verwandtschaft mit Orissa, und keine Unsicherheit mehr in irgendeinem Teil. „Jede Form ist bestimmt und endgültig der Typ ist anerkannt. Die Dekoration ist reich und schon ausgearbeitet und setzt lange Erfahrung voraus“ (Simpson, I c). Zwischen dem 11—14 Jh erreichte das Shikhar den Höhepunkt der Entwicklung und nahm seinen Siegeslauf über die Kolonialländer.

Wie die Stupas erscheinen auch die Shikharas in allen Größen von kleinen Votivturmchen

angefangen bis zu den Riesentürmen der großen Pilgertempel In mannigfältigen sehr ansprechenden Variationen begegnet man ihnen in tausenden von Weg und Dorfkapellen nur als beturmtten Cellas mit kleinen oder ohne Vorhallen (Abb 57) Den Ansprüchen großerer Frequenz und Repräsentation der Residenztempel wurde man durch Anbau der Mandapas gerecht Diese Tempelhallen wurden wohl auch für Durbars der Könige und in Dorftempeln für die Versammlungen der Dorfgemeinde benutzt Beratungen und religiös philosophische Diskussionen konnten darin abgehalten werden So schwankt auch diese Baugestalt je nach den bereitgestellten Mitteln und dem Zwecke zwischen kleinen, offenen Portiken und riesigen Säulenhallen, die mit allem Prunke plastischer Ornamentik ausgestattet wurden

Eine der ältesten Kultstätten Indiens, die von den Zerstörungen durch die Eroberungs volker verschont blieben, ist Bhuvaneshvar, die Hauptstadt des Königreiches Orissa, des Kalunga Ashokas Gleich Benares ist diese Stadt ein Sitz der Gotter, ein Tirth oder Pilgerort, umkreist von einem Pilgerprozessionspfad und angefüllt mit hunderten von Tempeln Ihr Name „Herr der Welt“ bekundet die alte Bestimmung der Stadt als Herrschersitz und die Tempel sind fast alle mit dem königlichen Shikhara gekrönt und haben das orthodoxe Aussehen des sonnenwärts gerichteten Vischnutempels, obwohl oft auch Shiva der verehrte Gott ist Der größte Tempel von Bhuvaneshvar ist der Große Lingarādscha Er bestand ursprünglich wie alle Orissatempel nur aus dem hier so genannten Baradeul (der Stätte des Tempels = Cella) und dem Dschagamohana, der Versammlungshalle, doch wurden später noch zwei Mandapas an gebaut Er ist aus dem heimischen Lateritstein ohne Bindemittel sorgfältig gebaut und sein Shikhara (Abb in Fergusson-Burgess II 101 und Havell Handbook Pl XIV A) zeichnet sich durch monumentale Einfacheit und Größe aus, die ihn zu einem der größten Bauwerke Indiens stempeln Den Widerspruch zwischen der brahmanischen Datierung ins 7 Jh und der stilistisch dem 9—10 Jh angehörenden äußeren Erscheinung brachte Havell zur Annahme, daß auch hier später eine zweite Ummantelung bzw Vergroßerung stattgefunden habe, wie sie z B am Großen Stupa in Sāntschi festgestellt wurde Von den zahlreichen anderen Tempeln in Bhuvaneshvar gilt der Parashurāmeshvara, ein Shivalingamtempel, als der älteste, aus dem 8—9 Jh stammend, sein Mandapam hat eine von den typischen Orissahallen ab weichende Gestalt mit Doppeldach, durch dessen Zwischenraum Licht einströmt (Abb Ferg Burgess H 1 E A 11, 96) Mit dem prachtvoll skulptierten Baradeul dieses Tempels wetteifert der aus Sandstein gebaute Mukteshvara Tempel aus dem 6—7 Jh, den Burgess als die Perle unter den Orissatempeln bezeichnet und von dem die folgende eingehende Beschreibung von St Kramrisch eine anschauliche Vorstellung vermitteln möge (Abb 58)

„Das Heiligtum eine kubische Zelle ist von einem Turmbau überdacht dessen horizontale Steinschichten im Inneren treppenartig ansteigen, während das Äußere jene breit ansteigende Kurvatur erhält die für den Turm (Shikhara) der nördlichen Hälfte Indiens so bezeichnend ist. Die starken Mauern der Cella gliedern sich auf jeder Seite in fünf breite Pfeilervorlagen die Dicke der Mauern entspricht der Länge des Eckpfeilers Die Kurvatur des Turmes und die Funfzahl der Pfeiler (ein Mittelpfeiler *Rādhapāda* zwei Eckpfeiler *Konakpādas* zwei Mittelpfeiler, *Mānukpādas*) machen ihr zum *Stūpa purusākara* ähnlich! Seine einfache Verteilungslösung aufs mannigfaltigste von horizontalen Bändern gebrochen Das unterste ist die Terrasse auf der der Bau aufsteht sie begleitet seine Vor- und Rücksprünge und unterstreicht sie mit massivem Akzent Die Mauer des Cellakubus (*bddā*) besteht im Mukteshvara Tempel aus einem Sockel (*pabbhāga*) dessen fünf Teile ein *Kyma rectum + Kyma reversum* (*kkura*) ein wasenförmiges Profil (*kumbha*) ein *Kyma rectum* (*paṭa*) ein anderes mit abgerundeten Kanten und schließlich ein letztes (*basanta*) ist, auf dem unmittelbar der figurengeschmückte Teil der Cellawand (*janghā*) aufruht In ihm sind Nischen für die Dikpalas die Gottheiten der Weltgesichtungen ausgespart, während die Pfeiler selbst die Gestalten von Devis (Göttinnen) tragen Ein reich profiliert Mauerstreifen (*drāndī*) trennt mit tiefendunkler Einschnürung darüber den Cellakubus (*bddā*) vom Turm (*rekha rāshaka*) der sich kurvig nach

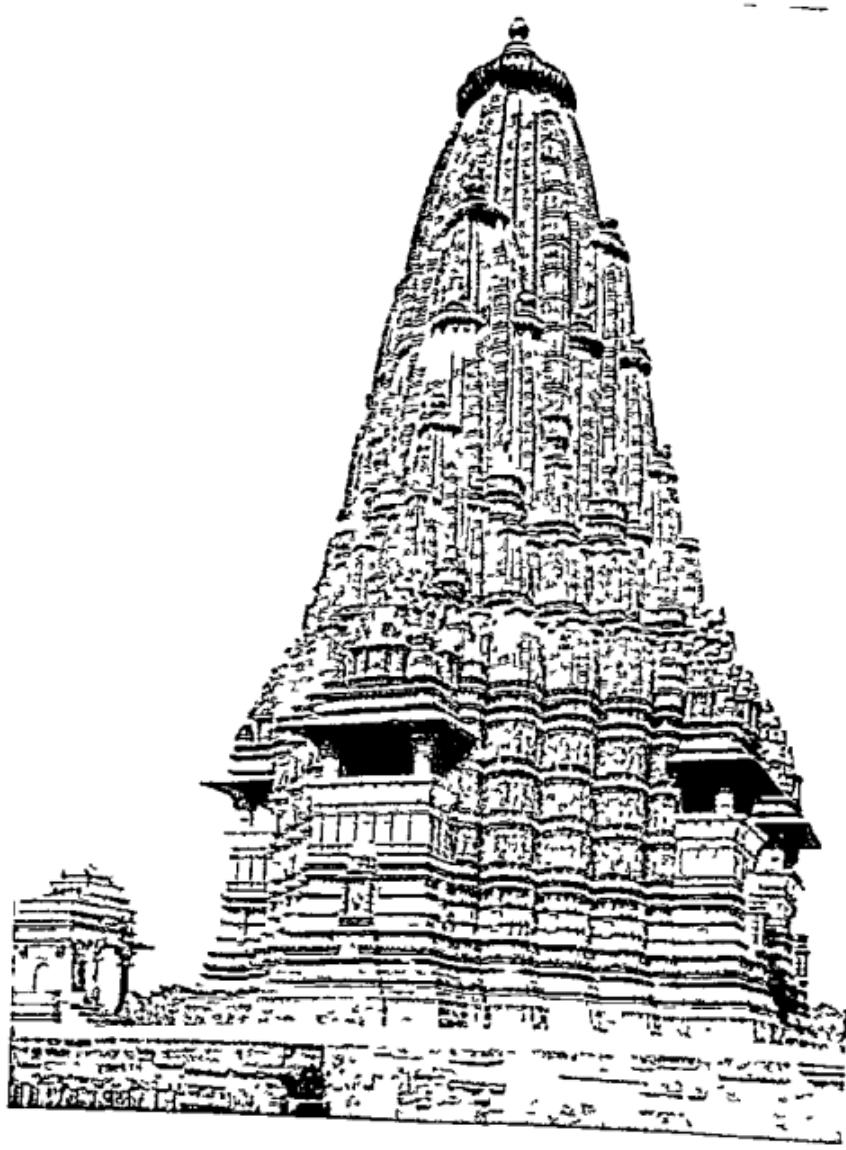


58 Südliche Teilansicht des Muktesvara Tempels
in Bhuvaneshvar (Phot. Johnston & Hoffmann Calcutta)

gesamten Länge nach überzieht sondern sich auch am oberen Teil des breiten Mittelpfeilers (Rāhāpāga) und an den Wänden der Pilgerhalle breit macht, ist ein Griesel ohne Ende, in das sich verjüngende konzentrische Kreise

oben verjüngt, sodass die letzte Steinschicht (*grad chakda*) gerade die Hälfte des Cellavierecks ausmacht. Darüber schnürt ein Hals (*h ki*) das wuchtige Aufdrängen der vierkantigen Mauerpfiler zur Rundformneln, die ihren Schlussstein (*amukha ssdī*) in eine Steinplatte (*karpuri*) mit einem topförmigen Aufsatz (*kalasa*) sich verjüngen und enden lässt, der den Dreizack, wenn es ein Shiva-Tempel ist, das Wurfrad im Fall eines Vishnu-Tempels trägt. Die Versammlungshalle der Pilger, *Dschagamohana*, die der Cella im Westen vorgelagert ist, stellt den Typus des *Pida Deul* dar, denn das pyramidenförmige Dach wird von wagrechten Steintagen gebildet (*bidas*), deren freie Enden mit seicht gekrümmten Oberflächen stufenförmig übereinander vorspringen.

Die wuchtigen Licht- und Schattenmassen der architektonischen Horizontal Aufteilung werden von vertikal facettierte Kanten, im Tiefendunkel gehaltenen vertikal verlaufenden Mustern und dem plastischen Reichtum einer Welt, die Gott und Groteske vor Blütengewinde setzt in ständig wechselnde Beziehung gebracht. Das im Schrägschnitt in Steinpaneele eingefangene Blätter und Blütengewoge und geometrische Muster ohne Ende im Tiefendunkel bilden oft nur die untere Schicht, über der breite Kirtimukhas (Löwenfratzen) überschwingliche Perlenketten rechts und links hinrüsseln lassen. Dies führende Muster aber, das nicht allein die beiden den Mittelpfeiler flankierenden Anarhāpāgas fast der



tief eingebettet haben und dessen spitzbogiger äußerster Umkreis an jene Fenster erinnert die den buddhistischen Felstempeln riesenhaft dunkle Augen waren. Das Muster erscheint in verschiedener Fassung an Rekha Deul und Dschagamohana als Flächenüberzug während einzelne dieser Fensteraugen die Mitte der Eckpfleifer (Konakpágas) betonen und im allgemeinen die diskrete Rolle von Mittelpfählen und Abschlüssen spielen. Ein anderes oft benutztes Architekturmotiv ist die amlaka Form des Schlußsteines die in regelmäßiger Wiederkehr die Konakpágas in Stockwerke (*bhumi*s) gliedert.

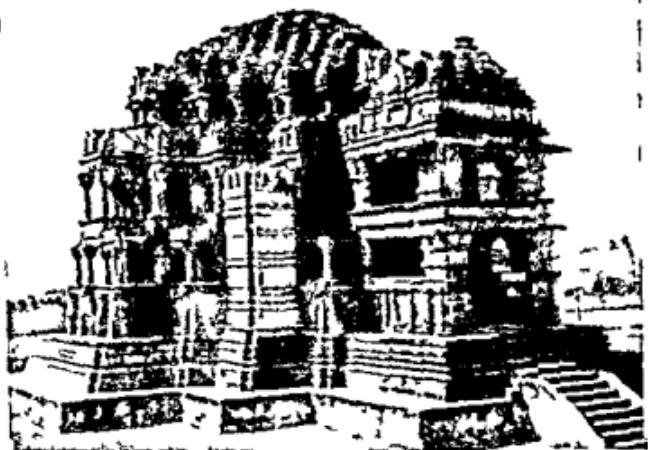
Das Fenstermuster erhält seine reichste Gestalt in der Mitte des Mittelpfellers wo es die offene Lotusblüte im innersten Kreis und fliegende Luftgeister herum umfaßt während es selbst sich aus dem offenen Maul der vollplastischen Kurttumukha zu ergeben und gleichzeitig von grinsenden Dämonen heraldisch an die Fläche des Pfellers mit Ketten gefesselt zu werden scheint. Hier erreicht die Verquückung der Reliefebenen das Übergehen architektonischer Betonung in plastische Sinnfälligkeit ihren Höhepunkt. Die tanzende Devi (Parvati?) im obersten Abteil des Rekha die tiefbeschattete Nische, die sich für den Dikpala an der Cellawand auftut zerlegen wiederum Plastik und Architektur Muster und Darstellung in die ursprünglichen Komponenten die das Sonnenfenster besonders aber auch der ganze Tempel, als Einheit genommen vergessen machen. (St Kramrisch Grundlagen der Indischen Kunst S 107f)

In der Provinz Orissa sind außerdem die Tempel von Konarak, der alten und Puri, der späteren Hauptstadt berühmt. Die sogenannte „Schwarze Pagode“ von Konarak wird vielfach als Sonnentempel bezeichnet, hat jedoch die plastische Ausstattung der Tempel des Vischnu, der ja auch den älteren Sonnenkult als Surya Narayana geerbt hat. Der Tempel bestand ursprünglich aus Shikhara und Mandapam und gliedert sich völlig dem Orissatypus ein. Puri ist die hl. Stadt des Dschagannáth, des Vischnu als „Herr der Welt“. Sein weithin berühmter, nach Dschagannáth benannter Tempel geht in das 12 Jh zurück und liegt von zweifacher Mauer umgeben auf einer Bodenerhebung der Stadt (Plan bei Ferg Burgess II, 108). Er wetteifert an Größe mit dem Großen Tempel von Bhuvaneshvar und hat wie jener vier Teile, Baradeul, Dschagamohana, Nata mandir und Bhoga mandir und ist von zahlreichen Satelliten umgeben. Kunstlerisch reicht dieser als Heiligtum so angesehene Tempel an seinen Rivalen nicht entfernt heran. Sein plumpes Shikhara zeigt, welche ausschlaggebende Bedeutung für die Erscheinung dieser Leviathane die Proportionen und Gliederung der Teile und Kurvaturen haben.

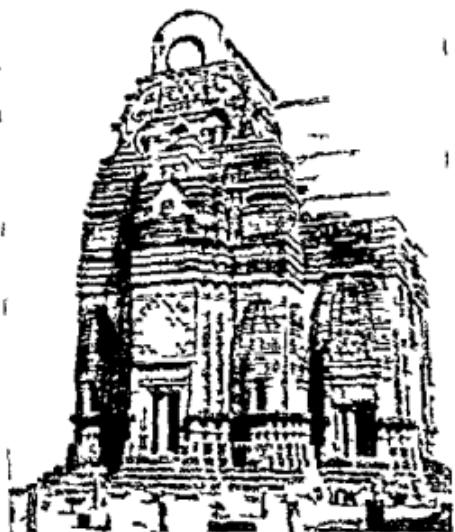
Nach Bhuvaneshvar ist die alte Residenz der Tschandela-Könige Khadschuráho, südöstlich von Gwálior in Zentral Indien, die älteste und reichste Tempelstatte dieser Gruppe mit etwa dreißig Tempeln aus dem 10—11 Jh., die von Dschainas, Vaischnavas und Shaivas erbaut wurden, aber alle dem Shikharatypus angehören. Der eigenartige Typus dieser sich sehr gleichen Tempel wird durch den Taf III wiedergegebenen Kandarya Mahädeva-Tempel der Shaivas gut repräsentiert.

Ein Vergleich dieses Tempels mit dem Mukteshvar Tempel in Bhuvaneshvar gibt uns einen klaren Einblick in die Entwicklung dieser Turmarchitektur während des dazwischen liegenden halben Jahrtausends. Die Vorhallen sind mit der Cella auf eine gemeinsame hohe, über eine Stiege erreichbare Basis gebracht und durch den einbezogenen Umgang zu einer Einheit verschmolzen. Dagegen hat die Oberfläche eine Auflösung und Vervielfältigung der früher vom Boden bis zur Spitze straff aufsteigenden Teile erfahren. Die am Mukteshvar klar gesonderten fünf Glieder jeder Turmwand Ráhápága Anarhápága und Konakpágas sind in Teilshikharas aufgelöst die das oben herauswachsende zentrale Hauptshikhara überwuchern. Die Mittelpfleifer tragen die kioskartigen Balkone durch die allein das nötige Licht ins Innere dringen kann und unterdrücken mit ihren stark vorspringenden Risaliten die Seitenpfleifer, Anarhápágas und Konakpágas. Die dreieckigen Dachbekrönungen der Kioske sind ornamentali sierte Sonnenfenster und erinnern mit ihrem Cellenwerk an Islamische Cellenfüllungen die sie an Irrationalität noch übertreffen. Mit den sparsam flach ornamentierten Kioskpfeilern kontrastieren die wulstigen Eckpfleifer mit je drei Horizontalreihen dichtgedrängter Figuren. Ein Vergleich mit dem in Havells Handbuch abgebildeten Tschaturbhudscha Tempel der Vaischnava zeigt die innerhalb dieses hier herrschenden festgeprägten Typus möglichen Variationen.

Wie aus diesem dramatischen Widerspiel der Shikhararisalite mit den Teilshikharas an den Tempeln von Khadschuráho allmählich ein Ausgleich in Form einer schematisierten Teilung statt-



50 Vorhalle des Säsbahuttempels am Festungsberg in Gwâlior
(phot. O. et Niedermayer)



50 Tel ka Mandir am Festungsberg in Gwâlior

fand, zeigen die Shikharas des Gondeshvaratempels von Sinnar bei Nâsik nördlich von Bombay vom Beginn des 12 Jh., von Udayapur im Gwâlior-Distrikt, Amaranâth in Kalyân bei Bombay u. v.a. Die alten Hauptpfeiler des klassischen Shikhara, die Râhâpâgas, sind zu schmalen Rippen degeneriert und an Stelle der Anarthapâgas und Konakpâgas gleichmäßige Reihen von Zwergshikharas getreten, die nun zu ornamentalen Schmuckketten zusammengeschweißt werden.

Seltener Variationen zeigen die beiden Tempel am vielumsturmten Burghügel von Gwâlior. Von dem 1093 vollendeten Sâsbahû, der dem Vischnu Padmanâbha geweiht ist, steht nur mehr die Ruine des dreistok kigen Mandapam. Der Tel ka Mandir vom 10.—11 Jh. (?) vereinigt wieder Halle und Cella in einem Prisma von abgetrepptem quatratischem Grundriss, spitzt sich aber nicht in ein Shikhara zu, sondern endet in einem Sonnendach, das wahrscheinlich mit mehreren Amslakas gekrönt war. Diese für Tempel dieser Zeit außergewöhnliche Dachform erklärt das Manasâra mit der Einteilung der Vimânas oder Götterschreine nach der Gestaltung des Gotterbildes in der Cella. Und zwar enthalten die sthânakâ (d. i. feststehenden) ein aufrecht stehendes die âsana ein sitzendes und die sâyanâ ein liegendes Gotterbild (Râm Râz p. 49). Der Sthânaryp wurde ein Bild des Vischnu als die Säule des Universums oder des Buddha in einem ähnlichen Aspekt als den Lehrer des Gesetzes enthalten. Sein Dach wäre das Shikhara. Der Asanatypus wäre durch ein Bild des Buddha oder Shiva in Yogastellung oder auf einem Thron sitzend und das Dach wäre flach oder mit einer Kuppel bedeckt oder kom-



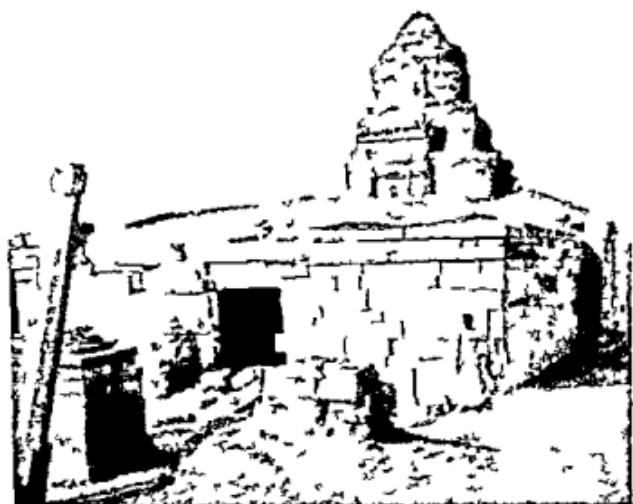
61 Tempel in Tschandreh C J A
(Nach Arch. Survey)



62 Der Goldene Tempel in Benares

biniert wie Ardschunas Rath Bhimas Rath (Abb 67) zeigt dagegen das liegende Formendach des dritten oder Säyanatypus So eingedeckte Tempel waren ursprünglich für ein liegendes Gotterbild wie Buddha im Parinirvana oder Vischnu Närayana in der kosmischen Schlange Ananta ruhend bestimmt gewesen Später hielten man sich mit dem Gotterbild nicht mehr genau an diese alten Vorschriften zumal ja das Dach selbst Symbol war Auch im Tel ka Mandir ist die Cella nicht für ein liegendes Gotterbild gestaltet nur das doppelt gewölbte Dach mit den Sonnenfenstern zeigt an daß es für ein Bild des Vischnu Narayana bestimmt war (cf Havell A M A I S 118)

Den seltenen Typus des Rundtempels zeigt ein Shrivatatemple aus Tschandreh bei Rewa s w von Benares (Abb 61). Er wird nach der Tschedidynastie von Dahala in Indien Tscheditypus genannt und wurde Mitte des 10 Jh erbaut Garbhagriha und Shikhara sind kreisrund Antarāla und Mandapam vorgesetzt Die Kegelfläche des Shikara ist mit dem ornamentalisierten Tschaitya Sonnenfenster Muster überzogen einer parallelen Ornamentbildung zum islamischen Stalaktiten Cellenmuster Übereinander gestellte ornamentale Sonnenfenster kronen auch die Antarāla Der Pataleshvara Tempel in Amarkantak (Zentral Indien) einem heiligen Ort der als Ursprung der Narmada und Sonne gilt gibt ein Bild vom weit verbreiteten typischen kleineren Tempel des Orissatypus bestehend aus Mandapam mit Schirmdach und Garbhagriha mit Shi khara (Abb 57)



63 Narasimhatempel in Peda mudiyam, Cuddapah-D strukt
(nach A. S. Madras 1915–16)

Den neueren Shikhara tempel kann man am besten im turmreichen Benares studieren, das leider durch die islamische Invasion aller alten Bauten beraubt ist. Daß diese Stadt trotzdem heute noch auf jeden Besucher einen unvergesslichen Eindruck macht, verdankt sie ihrer unbeschreiblich malerischen Lage am Ganges mit dem lebhaften religiösen Treiben am heiligen Wasser. Wie Abb. 62 zeigt, verlor das Shikhara seine adelige Erscheinung und wurde ein Turm von seelenlosem dekorativem Gepräge. Den altrindischen Formen gesellten sich islamische Kupfeln und schufen eine konventionelle Muscharchitektur, die der europäischen des 19. Jh. gleichwertig ist.

b Der Shiva-Tempel

Die neue der indischen Tradition folgende Einteilung E. B. Havells der indischen Tempel in Vischnu und Shivatempel vertieft unsere Erkenntnis des Geistes und der Symbolik der religiösen Baukunst außerordentlich. Das gleichzeitige Erscheinen beider Typen nicht nur im südwestlichen Pattadakal sondern auch in anderen großen Tempelplätzen wie in Khadschuraho und Bhuvaneshvar (Orissa) ist ein äußerlicher Beweis für die Richtigkeit dieser Einteilung. Der wichtigere innere Beweis liegt in der durchgehenden Symbolik der indischen Baukunst, die nur aus dieser, nicht nach äußeren Gesichtspunkten gestaltet hat. Die schon frühzeitig zu beobachtende Vermischung der tatsächlichen Widmungen der beiden Tempeltypen, die wir im nächsten Abschnitt behandeln, ist eine natürliche Erscheinung der Spätzeit. Eine allmähliche Differenzierung des nordindischen und sudindischen Baustils besteht allerdings trotzdem — veränderte sich die Architektonik doch durch ganz Indien von Provinz zu Provinz. Allein die Benennungen der Teile sind für beide Tempeltypen ursprünglich gleich und werden im Manasara der südindischen Silpashastras gleich bezeichnet wie in Nordindien als *garbhagriha* d. i. Cella, *antarāla* oder Vorhalle und *ardhamandapa* oder Frontsaalhalle. Die verschiedene Kronung der Tempelcella aber erklärt Havell aus den verschiedenen Aspekten ihrer Gottheiten. Das Shikhara entspricht der kriegerisch königlichen Funktion des Vischnu Krischna, des göttlichen Heerführers der Kschatriyas der Stupa dagegen der meditativen auf Erkenntnis gerichteten Funktion des Herrn des Todes.

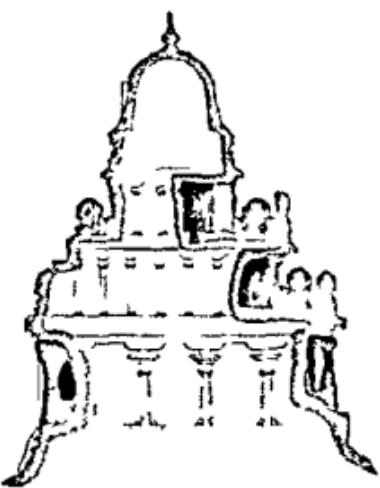
Erst im späten Mittelalter, etwa vom 10 Jh an entwickelte sich in Sudindien ein vom nordlichen verschiedener Tempelstil, der auf die ursprüngliche Symbolik und ihre differenzierende Zuteilung wenig Rücksicht nahm und ganz nur ins Großdimensionale, Ungeheure strebte, der jedoch den Kunstsachverständigen mehr interessiert als die späten gotischen Dome, die im 17—19 Jh ausgebaut wurden.

Bevor wir uns der Betrachtung der klassischen Denkmäler indischer Baukunst in Sudindien, den Felsentempeln in Mavalipuram zu wenden, sei noch ein Blick auf den volkstümlichen kleinen Shrivattempel geworfen, für den A H Longhurst, Superintendent des Archaeological Survey in Madras eine beachtenswerte Ableitung gefunden hat (cf Arch Surv A R Southern circle 1915—16, S 28 ff), die uns wieder die Bodenständigkeit der indischen Bau gestalten bestätigt und die nicht für den Shiva tempel allein, sondern ebensogut auch für den

Vischnutempel geltend gemacht werden kann. Der provinzielle Dorftempel besteht aus der Cella und dem darauf gesetzten Turm, der in Sudindien allgemein Stūpi genannt wird und der, besonders, wenn er seines Schmuckes beraubt ist, den mehrgeschossigen buddhistischen Stupas seit der Kuschanperiode gleicht. Diesen volkstümlichen sudindischen Shrivattempel leitet nun A W Longhurst von den sudindischen Grab Dolmen ab, die aus vier riesigen Steinplatten, wahrscheinlich als Behausung der Geister der Abgeschiedenen und Behälter der Totenbeigaben errichtet und später häufig als Gräber von Helden benutzt wurden, die schließlich als Avatars Vischnus oder Shivas verehrt wurden. Solche Plattencellen mit Shivalingam und Mandapam aus Platten, also primitive Shrivattempel haben sich erhalten. Diesen Cellen wurde als Bekrönung das Stūpi aufgesetzt, dessen Ähnlichkeit mit Stūpamodellen für die Ableitung spricht. Wie der spätere Stupa aus mehreren, mindestens aber zwei Terrassen mit flachen, überragenden Dächern besteht, auf dessen oberstem die Kuppel aufsitzt, ebenso auch der Stūpi des volkstümlichen Hindutempels. Statt der Elefanten und Löwen sind in die vier Ecken Nandibullen, das Vehikel des Shiva gesetzt und die Nischen tragen statt der Buddhasstatuen Shiva Bilder. Wie jener erscheint auch dieser oft als Asket in sitzender Yogastellung. Das Ziegelwerk der Stūpi ist stets mit Stuck überzogen und farbig bemalt, das Kalasha meist vergoldet. Wie die Buddhisten ihre Stupen später mit Reliefs und Figuren schmückten, so auch die Hindutempel, und sie wurden derart überfüllt, daß von der ursprünglichen reinen Form fast nichts mehr zu sehen war. Ihrer Ornamentik aber beraubt gleichen sich beide, Stūpi und Stūpa. Der Vaishnavatempel in Peddamadiyam im Cuddapah Distrikt aus dem 15 Jh ist mit flachem Dach gedeckt, hat einen Umgang um die Cella, eine Pfeiler halle davor und ist gekrönt mit einem hohlen Stūpi. Das Innere ist finster (Abb 63). Die Stūpis scheinen also nach den Modellen der im 5—7 Jh gebrauchlichen buddhistischen Stupen als Ornament für die Cellen der Shrivattempel von den Hindus übernommen worden zu sein. Soweit Longhurst



64 Draupadi Rath in Mavalipuram



65 Schnitt durch das Dharmarâdscha Rath
(nach Ferguson-Burgess)

gen dessen Emblem den Stier, als Familienwappen Zwei von Ihnen waren solche Eiserer, daß sie in der Liste der dreißig Shivaheiligen erscheinen

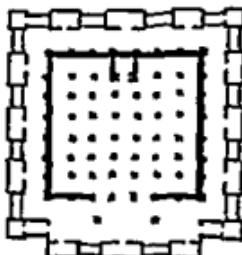
Buddhistische Kultorte mit Stûpen und Felsenklöstern gibt es auch in Sudindien in großer Zahl (Abb. 31). Die Reste des Stûpa von Amarâvati bezeugen, bis zu welcher Blüte und Pracht die buddhistische Kunst hier gediehen war. Von Dschainabauten ist fast nichts erhalten. Doch haben uns allem Anschein nach die Felsen-tempel von Mavalipuram die damals üblichen Bau- gestalten bewahrt. Sie waren und sind unvergängliche Denkmäler, die schon ausgeprägte Denk- malstypen im stehenden Fels verewigten und schon sie allein müßten ausschlaggebenden Ein- fluß auf die folgende strukturelle Baukunst ausgeübt haben.

Dieses rückblickenden und gleichzeitig vorbildlichen Charakters wegen sind die fünf Rathas von Mavalipuram kunsthistorisch von besonderer Bedeutung. Indem man ihnen verschiedene Gestalt gab, setzte man den Typen der zeitgenössischen Baukunst, die der Verganglichkeit preisgegeben waren, dauernde Denkmäler, wie sie sonst große Persönlichkeiten erhalten. Und diese tiefere Bedeutung ahnend gab ihnen das Volk die Namen der fünf Heldensohne des Mahâbhârata und ihrer Schwester Dharmarâdscha Ardschuna, Bhuma Sahadeva Nakula und Schwester Draupadi.

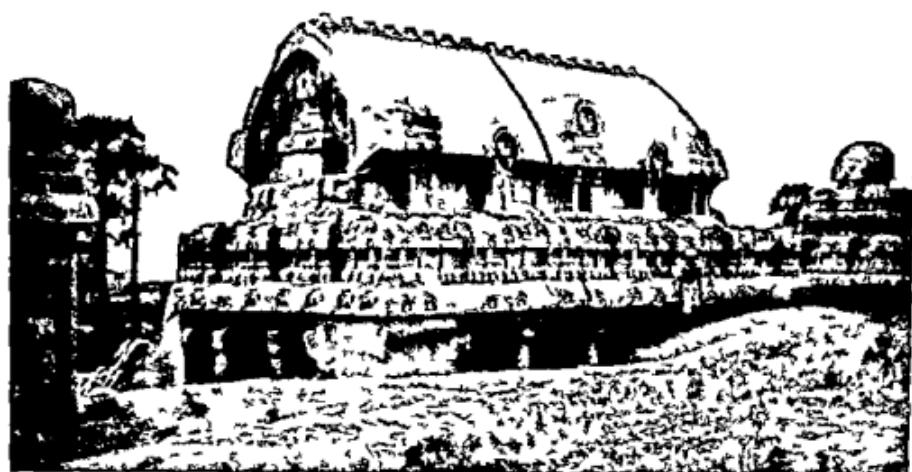
Sie stehen in einer Reihe von Norden nach Süden unter Führung des Draupadi Rath, des aus dem Fels gemeißelten altehrwürdigen Dorftempels, der eine Hütte mit Strohdach war (Abb. 64). Das Denkmal des altindischen Hauses. Und daneben steht durch die gemeinsame Plattform mit ihm gepaart Ardschunas Rath, des führenden Helden des Mahâbhârata, der für die Pandavas den Sieg gewann durch die magischen Waffen, die ihm Mahâdeva selbst verliehen hatte. Es stehen hier also Shiva selbst verkörpert durch seinen

Diesem volkstümlichen südindischen Tempeltypus muß die Masse der Shivatempel angehört haben, aus der sich die mit besonderen Mitteln und Kräften erbaute Königstempel als besondere künstlerische Denkmäler abheben. Wenn uns eine Inschrift über den vom Pallavakönig Narasiñhamvarman II erbauten Tempel in Kântschipuram sagt, daß dieser König keinen Steintempel für Shiva gleichend dem Kâlîsa erbaut habe, so scheint uns damit ein Hinweis auf die Vorstellung gegeben zu sein, die für die Gestaltung der Pântcharâmavimânas, der mit Pavillonreihen ausgestatteten Vimânas maßgebend war. Eben der himmlische Palast Shivas im Himalaya.

Die ältesten Denkmäler der sudindischen Baukunst und Bildhauerei stammen aus der Epoche der tatkräftigen Pallavadynastie, die vom 5—9 Jh regierte (vgl. S. 10) und die zuerst dem Buddhismus, dann dem Vischnu und Dschainakult und erst seit Mahendravarmans Bekehrung dem Shivakult huldigte. Alle späteren Pallavakönige waren Shivaanbeter und tru-



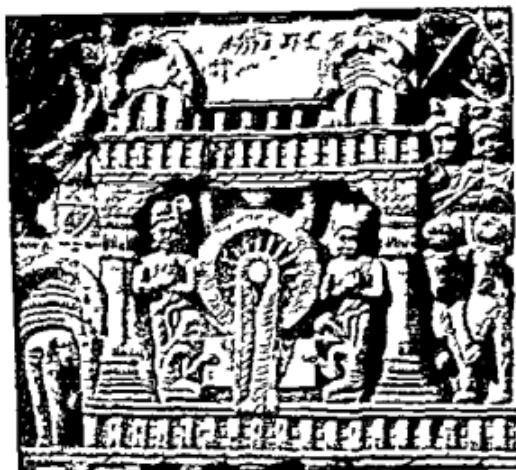
66 Mutmaßlicher Plan des ersten Stockwerkes des Dharmarâdscha Rath
(nach E. R. Havel)



67 Bhima Ratha n Mahabalipuram (Nach E. B. Havell)

Tempel und neben ihm seine weibliche Ausstrahlung Parvati Umā oder Durgā seine *shaktis* oder Gemahlinnen, die Schöpferin, in Gestalt des ihr wohl seit Jahrhunderten heiligen Hauses tempels, dessen einfache, aber geheiligte Formen hier in Stein ihre klassische Ausprägung erhalten haben. Das Ardschuna Rath ist eine verkleinerte Wiederholung des älteren vierten der Reihe des mächtigen Dharmarādscha Rath (Abb. 54). Dieses hat ein Erdgeschoß und drei Stockwerke. Das Heiligtum ist eine kleine Nische im zweiten Geschoß worin früher ein Lingam stand und an deren Rückwand ein Relief von Shiva mit Parvati und dem Kinde Skanda mit Brahma und Vischnu zu beiden Seiten gemeißelt ist. Jedes Stockwerk ist mit einer Attika gekrönt, die aus Reihen von Cellen oder Pāntscharams besteht und die Brustwehr für das nächste Stockwerk bilden. Der Bau ist unvollendet. Nur die oberen Geschosse sind außen fertig, das Erdgeschoß nur im Groben behauen. Geplant war wohl die Aushöhlung des Erdgeschosses zur Pfeilerhalle, wie sie in den struktiven Tempeln dieser Art bestanden haben mag, ferner eine innere Treppe zum zweiten Geschoß, das ebenfalls als Pfeilerhalle vorzustellen ist, die man außen umwandeln könnte. Es hat neun oblonge Cellen als Schlafstätten für Mönche und vier Yogicellen in den Ecken. Ebenso war das dritte Geschoß gestaltet worden, das acht Mönche beherbergte während das vierte nur vier Wohnzellen und vier Yngacellen besaß. Der Tempel geht im letzten Geschoß, das unmittelbar mit dem Stūpa gekrönt ist ins Achteck über und hier wäre, wie Havell bemerkt, die einzige Rechtfertigung der Bezeichnung drawidisch zu finden, denn nach dem Mānasara nannte man die achteckigen Tempel *Dravidha*.

Allein diese Bezeichnungen waren nichts als konventionelle Namengebungen. Aus den zahlreichen Inschriften schließt man heute daß dieses Ratha vom Pallavakong Narasimhavarman der um 640 n Chr regierte, erbaut wurde, also aus der ersten Hälfte des 7 Jh stammt. Dem gleichen Zeitraum schreibt man auch die anderen Rathas zu. Die beiden anderen nach Bhima und



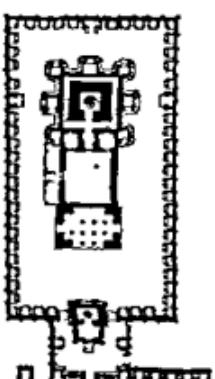
68 Altindisches Kloster mit Heiligtum, Bharhut Relief

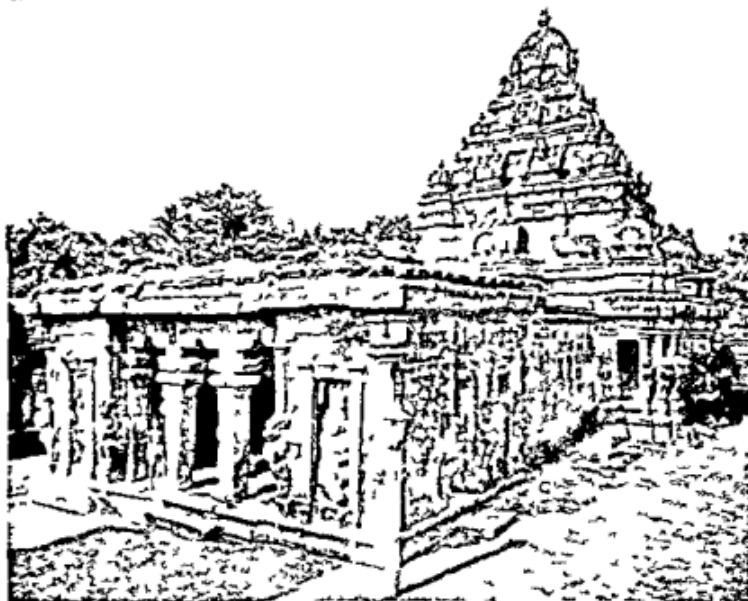
Sonnenfenstern gerahmte Shrivatempel sind in die Langseiten des Daches gemeißelt und entsprechen den fünf Monchsellen der Balustraden. Der Dachgrat sollte mit achtzehn *Kalashas* (Wassertopfspitzen) gekrönt werden, die unvollendet geblieben sind.

Abserts von dieser Hauptgruppe, etwa dreiviertel Meilen nördlich steht das *Ganesha Rath*, ebenfalls aus dem Granitfels gehauen und mehr vollendet als die anderen, mit seiner steilen Form schon an die späteren Gopuras erinnernd. Die Säulen und Pilaster des Erdgeschosses sind hier fertig geworden. Die Aushöhlung beschränkt sich auf eine Cella im Erdgeschoss, mehr scheint nicht geplant gewesen zu sein. Das Dach ist mit Shrivatsulas über den Giebeln dazwischen mit neun *Kalashas* gekrönt. Dieser Tempel ist inschriftlich von Rādchasiṁha Pallava Ende des 7. Jh. dem *Shiva* geweiht. Der aus Stein gebaute „Ufertempel“ in Mavalipuram ist ein Doppelheiligtum, wovon der kleinere, viergeschossige dem *Vishnu*, der größere sechsgeschossige, dem *Shiva* geweiht ist. Er ist, wie auch die beiden anderen, struktiven Tempel in M. jünger als die Raths und wird dem Rādchasiṁha zugeschrieben. Die Pfeiler dieser Tempel sind mit zahlreichen sich bäumenden Löwen geschmückt die früher nicht vorkommen. Erwähnt seien auch die zahlreichen meist kleinen Höhentempel in der Umgebung von Mavalipuram, deren älteste aus dem 6. Jh. stammen. Rechteckige Breiträume mit zwei, vier oder sechs Frontpfeilern und entsprechenden Stützen im Inneren. Sie werden später größer und erhalten oft reichen Reliefschmuck an den Innenwänden.

Besser erhalten sind die Tempel in der westlich von M gelegenen alten Pallava Residenz Kantschipuram (Conjeeveram), die im gleichen Stil wie der Ufertempel erbaut und mit Inschriften versehen sind. Von seinen vier ältesten Tempeln ist der Kailasanātha der laut Inschrift auch vom Pallavakönig Rādchasiṁha um 700 n. Chr. erbaut wurde der älteste und wichtigste. Der aus Stein erbaute Tempel besteht aus einem Vimāna und einem ursprünglich davon getrennten Mandapam in einem von Cellen umgebenen Hof. Viel später wurden beide Teile durch ein Ardhamandapa mit sechs Pfeilern verbunden, dessen Eingang an der Südseite liegt. In die Ostmauer wurde ein zweiter Tempel mit kleiner Vorhalle und umgebendem Hof eingebaut. An die Ostfront dieses Hofs ist eine Reihe von acht kleinen Tempelchen angebaut. Das Hauptvimāna enthält die übliche Lingameilia um die ein pradakshina-patha führt. Rund um die Außenwand des Vimāna liegen sieben und zu Seiten des

Sahadeva-Nakula benannten Raths haben die uns von den buddhistischen Felsen tschaityas her vertraute Gestalt. Das Bhima Rath stellt nach Havell ein kleineres zweigeschossiges shivaitisches Kloster dar, dessen Typus auf die buddhistischen Klöster der Ashokazeit zurückgeht, wie eines auf dem Bharhutreliefs dargestellt ist (Abb. 68). Die Halle des Erdgeschosses ist auch wieder als reine Pfeilerhalle vorzustellen, von der eine Treppe zum Obergeschoss führen sollte, das wiederum von Cellen umschlossen ist und in dessen Innerem das Heiligtum gedacht war. Die bei den Giebelfronten des Daches sind mit Shrivatempeln in Relief geschmückt, gerahmt von je einem an europäische Romanik anklängenden steigenden Rundbogen Konsolenfries. Und je fünf solche mit

69 Plan des Kailasa-nātha Tempels in Kan-tschipuram
(Nach Ferguson-Burgess)



70 Der Haupttempel des Kaśanātha in Kanchipuram
(Nach Fergusson-Burges)

Eingangs je ein Tempelchen wovon drei nach Westen, sechs nach Osten orientiert sind. Sie alle sind mit Figuren und Reliefs von Šiva, Pārvati und anderen shivatischen Gottheiten ausgestattet. Wie der Uertempel (Shore Temple) in Mavalipuram ist auch dieser reich besetzt mit aufbüßenden Löwen, die hier schon häufig Reiter tragen. Diese Tiere haben aber noch nicht die Eleganz der späteren sich bäumenden karyatidenartig verweudeten Tiere in Bidschanagar und Madura; sind vielmehr noch massiv und plump (Abb. 70).

Es möge die gekürzte Wiedergabe der Zusammenfassung folgen die Jouveau Dubreuil, Professor am Collège in Pondicherry, nach Besprechung der inschriftlichen und stilistischen Tatsachen am Ende seiner „Pallava Antiquities“ über die Reihenfolge und Hauptmerkmale dieser sozusagen klassischen Periode des südindischen Stils gibt. Es scheint, daß in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung Hindutempel aus Holz und Ziegel gebaut wurden und daß wir wegen der geringen Dauerhaftigkeit dieses Materials keine Ruinen davon finden. Am Ende des 6. Jh. verbreitete sich im Pallavareiche eine Vorliebe für Felsen-tempel. Die ältesten Tempel dieser Art sind wahrscheinlich die kleinen Höhlen in Kilmavilangai und Koranganumuttam. Der König Mahēndravarman I. (c. 600–625) ließ die Höhlen von Vallam Mahēndravādi Pallavaram Trichinopoly ausheben. Gewiß wurden in derselben Zeit der Höhentempel von Singavaram Māndagappattu, Tirukkalukkunram, Shiyaman galam, Māmandur, Dalavānūr in den Fels geschnitten. Möglicherweise wurden aber einzelne davon schon von Śimhavishnu dem Vater des Mahēndravarman I. ausgehöhlt. Alle Denkmäler aus der Zeit des Mahendra sind Höhentempel. Die Pfeiler bestehen aus zwei kubischen Teilen, die durch einen prismatischen getrennt sind. Die Dvārapālas stehen in Verderansicht und haben sehr charakteristische Stellungen.

Narasimhavarman I., der im zweiten Viertel des 7. Jh. lebte (c. 625–650), gründete die Stadt Mahabalipuram, nach seinem Beinamen Māmalla und ließ die „Rathas“, die „Höhlen“ und die großen Hochreliefs, Krishna den Govārdhanaberg aufhebend und „Die Herabkunft der Ganga“ (fälschlich „Bāgrathas Buße“ genannt) ausheben und in den Fels meißeln. Die Denkmäler von Mahabalipuram gleichen sehr jenen der Epoche des Mahēndra. Aber die Gesamtansicht der Skulpturen ist verändert. Wir bekommen nur Seitenansichten der Dvāra-

päls, die verschiedene Haltungen haben. Die eleganten Pfeiler mit Zwiebelkapitälern nehmen den Platz der schweren Pfeiler mit kubischen Kapitälern ein. Schließlich sind diese Pfeiler sehr oft von hockenden Löwen gesäztet, die in der Zeit des Mahendra nie vorkommen. Der hockende Löwe muß eine Neuerung der Künstler von Mahabalipuram gewesen sein.

Paramēshvaravarman I setzte einige der Bauten fort und ließ Inschriften anbringen. Er hatte schwere Kämpfe mit den Tschalukyas um 600 oder 670 n. Chr und es ist wahrscheinlich, daß während dieser Zeit die Arbeiten in Mahabalipuram verlassen wurden.

Anfang des 8 Jh begann die neue Mode, Tempel ganz aus Stein zu bauen und in dieser Zeit (ca 700–710) baute Rādchasiṁha die Tempel von Panamalai, Kailasānātha in Kantschipuram, den „Ufertempel“ in Mahabalipuram usw. Auch das Dekorationssystem hatte sich geändert. Hockende Löwen wurden als Stützen von Pfeilern noch weiter verwendet, aber für die Pilaster verwendete man bäumende Löwen. Dieser neue Stil wurde während der Zeit des Königs Paramēshvaravarman II, der den Valkuntha Perumal Tempel in Kantschipuram gründete und seines Nachfolgers beibehalten. Die Pallavakunst, die ihren Zenith in der Zeit des Narasimhavarman I (Höhlen und Rathas in Mahabalipuram) erreichte, begann in der Epoche des Rādchasiṁha abwärts zu gehen und dieser Niedergang dauerte auch während der Regierung der Könige aus der Seitenlinie des Nandivarman (bis Ende des 9 Jh).¹

Jouveau Dubreuil unterscheidet nun im weiteren Verlauf der südindischen Baukunst, die bis in unsere Tage am Werke ist, folgende Perioden: Den Pallava-Stil (600–850) mit den „Sieben Pagoden“ (Rathas und Höhlen), den Höhlen von Trichinopoly, dem Kailasānātha in Kantschipuram (um 700) und der Pagode von Bahur (um 800), den Tschola-Stil nach der gleichnamigen Dynastie (850–1100) mit dem Koranganatha-Tempel von Shrinivasanur um 930, dem Großen Vimāna von Tandschur (Tanjore) um 1000 und dem kleinen Gopuram von Dechambukeshvara um 1150, den Pāndya-Stil nach der gleichnamigen Dynastie mit dem Ost-Gopuram von Tschidambarum um 1250, dem Gopuram von Tiruvannamalai um 1300, und dem Sundara Pandya Gopuram von Dschambu Keshvara; den Stil von Bidschanagar (1350–1600) mit den Tempeln von Kumbakonam um 1450, Condschiveram um 1500, Bidschanagar um 1530, dem Kalyāna Mandapam um 1560 und den Pferden von Shrirangam um 1590, endlich den Stil von Madura (1600 bis heute) mit dem Pudu Mandapam von 1630, dem Subramaniartempel von Tandschur um 1750 und Tiruppappuliyur 1912.

Aus dieser Zusammenstellung scheint auch eine ausgesprochene Vorliebe der Stilperioden für gewisse Typen hervorzugehen, der Pallavazeit für die Felsen-tempel und Felsen-höhlen, der Tscholazeit für die großen Vimānas, der Pandyazeit für die Gopuras, der Periode von Bidschanagar für die Mandapas, die im Madurastil zu Korridoren werden. Diese Erscheinung darf jedoch nicht zu sehr betont werden, da sie zum Teil eine Folge der allmählichen Erweiterung der Hauptheiligtümer durch neue Ringmauern mit Gopuras und Kultbauten ist, um der zunehmenden Pilger-schar gewachsen zu sein. Daraus erklärt sich z T die große Anzahl von Gopuras, die das eine, alte, zentrale Vimāna umschließen und es, einem stets wachsenden Bautrieb folgend, an Höhe übertreffen. Der Kern dieser großen südindischen Tempelanlagen ist oft älter als man anzunehmen geneigt ist, und mag dem von den Brahmanen angegebenen Alter häufig insofern entsprechen, als sein Ursprung in einem primitiven Yogasitz zu suchen ist, der eine Pilgerstätte wurde. Wenn dagegen ein südindischer Tempel nach einem einheitlichen Plan vollendet wurde, dann übertraf der Turm über dem Heiligtum stets die Gopuras an Ausstattung und Höhe. Dafür ist der Große Tempel von Tandschur ein Beispiel, der laut Inschrift von Rādschrādchadeva Tschola (985–1018) zur Glorifizierung seiner Siege Anfang des 11 Jh erbaut und vollendet wurde. Spätere Zubauten sind nach Jouveau Dubreuil nur der Pavillon mit dem Nandi aus dem 17. Jh und der Tempel des Subramaniar aus dem 18 Jh.

Trotz der vielen Stockwerke und der üblichen Fülle von Bauornamentik, deren Elemente stets in der höheren Einheit der Pantscharams gebunden ist, erscheint das Vimāna des Tempels

von Tandschur durch die Zurückhaltung der Ornamentik und den Wohlklang der Proportionen als ein bewundernswertes Meisterwerk der mit ihm ihren Höhepunkt erreichenden südindischen Baukunst (Abb bei Fergusson Burgess I 364)

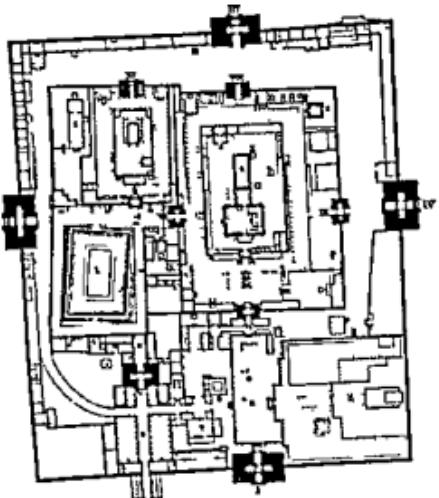
Der Tempel von Tandschur ist ein Beispiel einer Gruppe von ganz ähnlichen Tempeln der Epoche Tschola, von denen der Tempel von Gangaikondapuram fast eine Kopie des ersten ist

In der Pandyaperiode von 1100—1350 wurden Mitte des 13 Jh zahlreiche Gebäude in den Tempelbezirken von Dschambukeshvara und Shrirangam sowie das östliche Gopuram in Tschidambaram erbaut, die alle Merkmale dieses Stils haben. Die benachbarten großen Tschälukyatempel in Worangal und Halebid machen ihren Einfluß bemerkbar. Auf der Insel Shrirangam im Cauveryflusse liegen zwei große Tempel, der dem Shiva geweihte Dschambukeshvara-Tempel, dessen Sundara Pandya Gopuram aus dem Ende der Pandyaepoche stammt und der erst im 17 Jh gegründete Vischnutempel, der größte Indiens mit sieben Umfassungsmauern und fünfzehn Gopuras, die von innen nach außen größer werden. Die Entwicklung der Gopuramfassaden vollzieht sich vom 13 Jh ab im Sinne einer steten Auflösung der in Tandschur noch fest gefugten Pavillon Einheiten durch Verminderung der Kuppeldächer und Verdichtung der Säulenstellungen und der eingestellten Figuren, bis im 17 Jh die Gopuras des Sundareshvara Tempels in Madras eine kaum mehr zu übertreffende Dichte der Bauornamentik erreichten (Tafel IV).

Erst spät, am Anfang des 15 Jh, im Stil von Bidschanagar (1350—1600) erscheint im südindischen Tempelbau das Mandapam, die Pfeilerhalle, die bald als Vorhalle, bald als zweites Heim der Gottheit dient, wohin ihr Bild an bestimmten Festen in feierlicher Prozession getragen wird. Die Priester benutzen diese Hallen als ihnen vorbehaltene Aufenthalts- und Erholungsräume, wohin sie sich zurückziehen und in ihrer Kuhle erfrischen können, und diese Praxis trug nicht zuletzt zu dem raschen architektonischen Aufstieg des Mandapam im südindischen Tempel bei. Diese Hallen bestehen aus einem Plafond von Steinbalken, die von starken Steinpfeilern getragen werden. An diesen Pfeilern spielte sich eine der markantesten Evolutionen der indischen Sudkunst ab, indem sie die Träger der südindischen, Karyatiden Plastik wurden. Lange Reihen aufbaumender berittener Löwen (simhas) Lowenelefanten (Yalis) und Pferde bilden hier Galerien von beängstigender Schreckhaftigkeit, indem die nur in großer Erregung für Augen blicke geleistete baumende Aufstellung der Tiere in Stein verewigzt wurde (Abb 71). In den Tempeln von Bidschanagar (Vijayanagar), heute ein Runnenplatz Kantschipuram, Vellore, Shrirangam, Madura, Tandschur u. a. entstanden von Beginn des 15 bis in das 19 Jh zahlreiche



71 Mandapam des Kalyanatempels in Velur
(Nach E. La Rochel)



72 Plan des Tempels in Madura
(Nach Fergusson-Burgess)

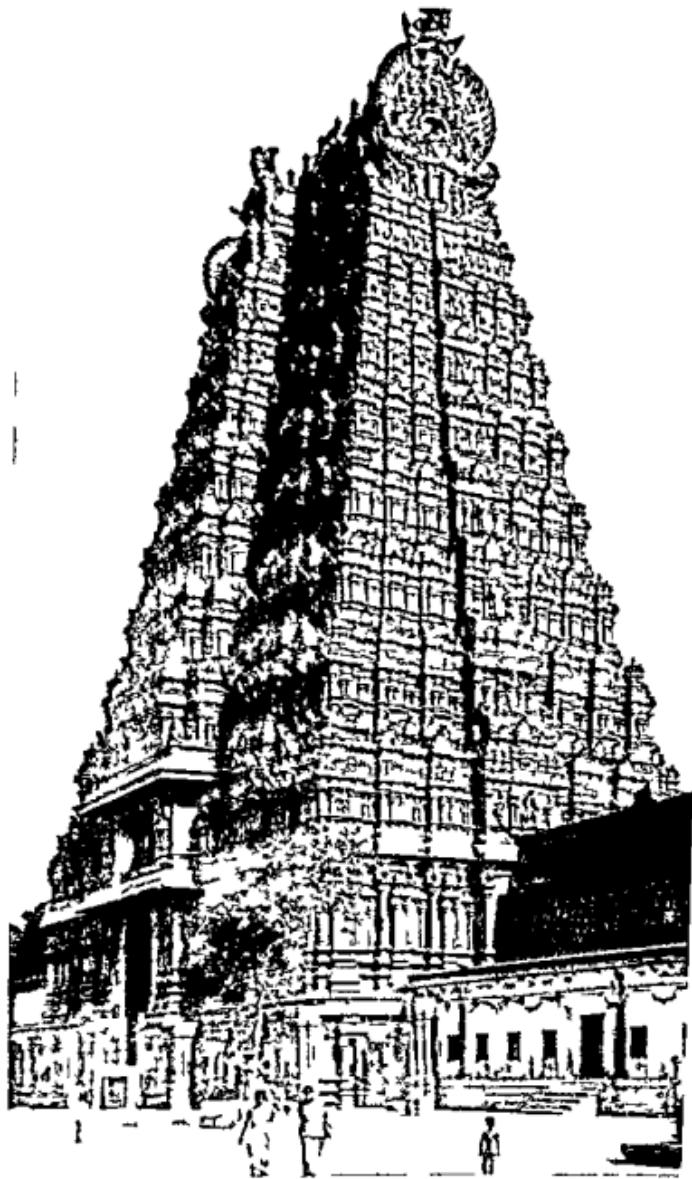
Mandapas, deren Säulenordnungen, die wir unten gesondert betrachten wollen, den älteren gleich geblieben, nur in Nebensachen geändert sind.

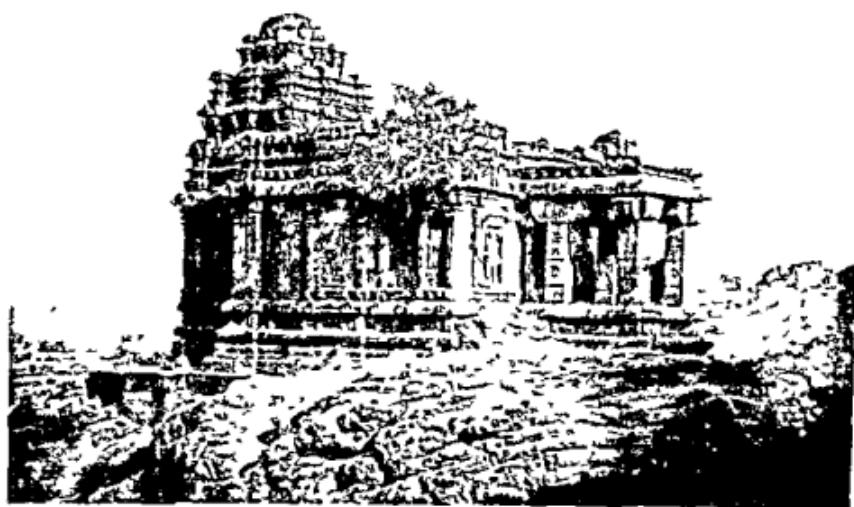
Als das Königreich Bidschanagar (Vijayanagar), dessen gleichnamige Residenz an der Tungabhadra lag, durch die Muhammedaner von Bid schapur vernichtet wurde, wurden die Hindu fursten, die bisher die drawidischen Länder als Vasallen von Bidschanagar regiert hatten, selbstständig. So entstand die Nāyyakdynastie von Madura, deren glänzendster Fürst König Tirumal (1623–1659) war. Jouveau-Dubreuil nennt den in dieser von 1600 bis in unsere Zeit reichenden letzten sudindischen Stil nach dem berühmten Tempel des 17. Jh. in Madura nach dieser Stadt. Er hebt hervor, daß die völlige Selbständigkeit des Sudstiles bis heute vorgehalten hat. Von einem europäischen Einfluß etwa ist nicht das geringste wahrzunehmen. Die Mandapas bilden sich in dieser Periode zu riesigen Korridoren aus, die oft die ganzen In-

nenseiten der Umfassungsmauern begleiten und werden auch *Chaultri* (*Chārādīs*) genannt. Das um 1630 erbaute Vesanta oder Pudu Mandapam (Tschaultri des Königs Tirumal im Munakshi-Sundaresvara Tempel in Madura, der von Tirumal Nayak gebaut wurde, ist eine dreischiffige, ca. 110 m lange Halle mit vier Reihen von dreißig prächtig, aber durchaus verschiedenen skulptierten Pfeilern. Die Pfeiler der Innenreihen haben überdies bäumende Yalis und Shiva-figuren, die Eingangspfeiler bäumende Pferde mit Reitern. Vor einem der Pfeiler ist König Tirumal und seine Frauen aufgestellt, Figuren, die wegen ihrer zeitgemäßen Kleidung von kulturhistorischer Bedeutung sind. Der ausgedehnte Tempel hat noch zahlreiche Mandapas und zehn Gopuras, davon vier ganz große, ferner einen architektonisch gefaßten Teich mit Arkaden umgeben, eine Tausend-Säulen Halle mit prächtigen Skulpturen, die sie noch über den Tschaultri stellen.

Der hier abgebildete Torturm (Taf. IV) ist das Nord Gopuram der Umfassungsmauer, das in elf Stockwerken (vi aī) pyramidenförmig zu gewaltiger Höhe emporsteigt. Der zweigeschossige Unterbau wird nur von Pfeilern und Nischen gegliedert. Darüber reihen sich die Pavillons (*archaras*), deren Dimension sich von Stock zu Stockwerk vergrößert, während ihre Zahl gleich bleibt. Drei durchgehende flache Rusalite bringen übergeordnete Schattengliederung in die Steilflächen. Das walmdartige Dach ist mit neun Firstaufsätze (*s. ubi*) gekrönt, während die Giebelfenster mit Flammenkränzen gerahmt sind, die aus dem Maul der Kirtimukhas schießen und den Türramen eine stolze Krönung geben. Dieseflammenspielenden Kirtimukhas zieren auch die Gesimse der Stockwerke und beleben sie mit ihrem Glitter. Die horizontale Schichtung der Stockwerke läßt nur eine additive Wirkung zustande kommen, während eine dynamische Scheinwirkung nur an der Spitze zutage tritt, wo die Dvārapalas das flammenumzogene Dach in auseinandertreibender Bewegung emporstemmen. Diese wie alle anderen Figuren sind hier wie stets an den Gopuris aus Terrakotti und waren wie der ganze Turm farbig geschmückt, wovon wenig mehr zu sehen ist.

Der Tempel von Madura ist der jüngste jener gewaltigen Riesentempel, die der Orient seit der ägyptischen Priestermauth immer wieder, wenn auch selten in solchen Ausmaßen schuf. Während aber in Karnak und Angkor die Bewohner dieser Tempel verschwunden sind, herrscht



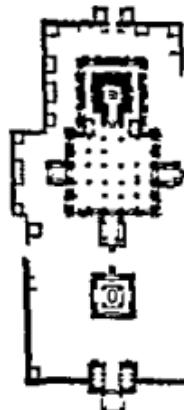


73 Shiva Tempel in Bâdâmi
(nach E. B. Havell)

in Madura noch heute das bunte phantastische Tempeltreiben wie in ältesten Zeiten „Nichts hat sich seit dem König Tirumal geändert. Es sind die gleichen Riten, die gleichen Feste, die gleichen Prozessionen. Die Brahmanen vollziehen ihre Waschungen im Wasser des heiligen Teiches, der ihre Vorfahren reinigte, man zerschlägt ebenso viele Kokosnüsse vor Pulléar, dem Gott mit dem Elefantenkopfe, das Heilige Lingam wird fortwährend mit Milch, Butter und Sesamöl begossen, man spendet der Minakshi, der schonen Göttin mit den Giftaugen, noch immer duftenden Weihrauch und die Jasminguirlanden auf ihrem Schoße verwelken nie.“

Wir begeben uns nun von der Sudspitze Indiens, dem Lande der Tamilen und einem kunsthistorisch verhältnismäßig schon gut durchforschten Gebiet, in dem man einen geschlossenen Ablauf beobachten kann, etwas nordwestlich in die Quellgebiete des Krischna- und Godawari-Flusses, den südlichen Teil der heutigen Präsidentschaft Bombay, um andere alte Zentren des Shivakultes kennen zu lernen. Hier in den Kernländern des alten Tschalukyareiches mit der Residenz Bâdâmi (vgl. S. 10) lief die Entwicklung nicht so einheitlich und geschlossen ab, wie an der Coromandelküste und steht daher noch im Mittelpunkt der Diskussion, deren Abschluß erst die noch ausstehende gründliche Aufnahme vieler nur flüchtig bekannter Baudenkmäler bringen wird.

Zunächst erinnern uns zwei kleine Shivatempel bei Bâdâmi an die Raths von Mavalipuram, denen sie auch zeitlich beizureden sind. Der Mâlegitti Shivâlaya Tempel auf einem Felsenhügel ist ein aus Stein ohne Mörtelbindung sorgfältig gebauter Tempel und einer der ältesten des Shivatypus (Abb. 73). Er gleicht Ardschunas Rath in Mavalipuram, besitzt jedoch ein Mandapa mit einem Terrassendach, das mit Klosterzellen gekrönt ist. Davor steht eine Torhalle mit vier massiven, vierseitigen Pfeilern. Der zweite Tempel krönt einen steil zum Fluß ab-



74. Plan des Großen Tempels in Pattadakal
(nach Ferguson-Burges)

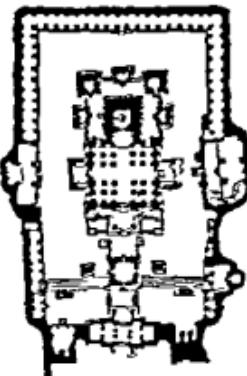
sturzenden Felsen, von wo aus er weithin die Landschaft beherrscht (Havell A M A J Pl. LVIII)

Großere Dimensionen als diese wirkungsvoll in die Landschaft hinaus gesetzten und diese zierenden kleinen Tempel — deren einer nach Osten, der aufgehenden Sonne zu orientiert ist, statt nach der untergehenden, also den wohlwollend milden Aspekt des Mahadeva verherrlicht — haben die Shivalingtumer in den Wallfahrtsorten wie Pattadakal, der ältesten und wichtigsten Tempelstätte dieses Gebietes neben Aihole mit seinen noch budhistisch-dschainistischen Bauten (vgl. unten S. 74) Der größte Shrivatempel in Pattadakal ist der Virupakscha, der laut Inschrift von Vikramaditya II., einem König der Tschalukya

dynastie, der 733—747 regierte, erbaut wurde

historische Bedeutung beruht darin, daß er als Vorbild für den Felsen-tempel Kailasa in Elura diente (Plan Abb. 74). In Pattadakal steht noch ein zweiter ihm ganz ähnlicher Shrivatempel. Diese Bauten gleichen als Typen dem oben genannten Mälegitti Shivalaya bei Badami, sind jedoch größer im Ausmaß und zeigen eine Neuerung durch Hochführung der Antarala, der Priestervorhalle zwischen Cella und Mandapam über das sie in zwei Stockwerken emporsteigt und ihren Abschluß durch ein Walmdach mit Sonnenfenster bekommt. Vor dem von sechzehn monolithen Säulen getragenen Mandapam steht isoliert ein viertoriger Brahmā Shiva Tempel, d. h. ein den Stier oder das Lingam bergender Schrein des Shiva im Brahmā Aspekt, des Shiva als Herrn des Lebens und der Unsterblichkeit, wie in Elephanta und Elura. Dieser vierseitige Nandi-Tempel vereinigt, wie Havell sagt, die ruhige Gewichtigkeit der europäischen klassischen Architektur mit der glühenden Einbildungskraft der Gotik (Abb. bei Havell A M A J Pl. LXII). Ein Vergleich mit dem ihm nachgebildeten Nanditempel des Kailasa zeigt, wie bald diese ergebundene Schwere und Urtümlichkeit einer mehr handwerksmäßigen Zierlichkeit weichen mußte (Abb. 78).

Havell wirft die Frage auf, wie sich diese Vollendung der sudindischen Architektur, wie sie um 7—8 Jh. in Masalipuram Bādami und Pattadakal scheinbar plötzlich auftritt erklären läßt und lehnt den Hinweis auf eine verschwundene Holzarchitektur als Vorgänger mit Recht als unbefriedigend ab. Die Erklärung liegt vielmehr im allmählichen Ausbau berühmter Tempelstätten wie Pattadakal, wo die primitiven Bauten stets durch neue entwicklungsmäßig vorschrittiger ersetzt wurden bis endlich der Niedergang eines solchen Platzes durch widerige politische Umstände, hier meist durch die islamische Eroberung der weiteren Entwicklung ein Ende setzte. Man denke an Bodh Gayā dessen birmantisches Shikhara über der altberuhmten Statue der Erleuchtung (bodhi) doch nicht mehr eine Spur von der Gestalt des ursprünglichen Tempels über dieser heiligsten Statue des Buddhismus verrät, von deren Erscheinung uns vielleicht das bekannte Bharhut Relief eine annähernde Vorstellung gibt (Abb. 55). So mag auch der Kern der Tempelanlage in Pattadakal ein einfacher kuppelbedeckter Cellabau gewesen sein, viel leicht nur aus roh behauenen Steinen oder aus Ziegel geschichtet. Nach seinem Verfall setzte



75. Plan des Kailasa in Elura
(nach Ferguson-Burges)

Seine besondere historische Bedeutung beruht darin, daß er als Vorbild für den Felsen-tempel Kailasa in Elura diente (Plan Abb. 74). In Pattadakal steht noch ein zweiter ihm ganz ähnlicher Shrivatempel. Diese Bauten gleichen als Typen dem oben genannten Mälegitti Shivalaya bei Badami, sind jedoch größer im Ausmaß und zeigen eine Neuerung durch Hochführung der Antarala, der Priestervorhalle zwischen Cella und Mandapam über das sie in zwei Stockwerken emporsteigt und ihren Abschluß durch ein Walmdach mit Sonnenfenster bekommt. Vor dem von sechzehn monolithen Säulen getragenen Mandapam steht isoliert ein viertoriger Brahmā Shiva Tempel, d. h. ein den Stier oder das Lingam bergender Schrein des Shiva im Brahmā Aspekt, des Shiva als Herrn des Lebens und der Unsterblichkeit, wie in Elephanta und Elura. Dieser vierseitige Nandi-Tempel vereinigt, wie Havell sagt, die ruhige Gewichtigkeit der europäischen klassischen Architektur mit der glühenden Einbildungskraft der Gotik (Abb. bei Havell A M A J Pl. LXII). Ein Vergleich mit dem ihm nachgebildeten Nanditempel des Kailasa zeigt, wie bald diese ergebundene Schwere und Urtümlichkeit einer mehr handwerksmäßigen Zierlichkeit weichen mußte (Abb. 78).

Havell wirft die Frage auf, wie sich diese Vollendung der sudindischen Architektur, wie sie um 7—8 Jh. in Masalipuram Bādami und Pattadakal scheinbar plötzlich auftritt erklären läßt und lehnt den Hinweis auf eine verschwundene Holzarchitektur als Vorgänger mit Recht als unbefriedigend ab. Die Erklärung liegt vielmehr im allmählichen Ausbau berühmter Tempelstätten wie Pattadakal, wo die primitiven Bauten stets durch neue entwicklungsmäßig vorschrittiger ersetzt wurden bis endlich der Niedergang eines solchen Platzes durch widerige politische Umstände, hier meist durch die islamische Eroberung der weiteren Entwicklung ein Ende setzte. Man denke an Bodh Gayā dessen birmantisches Shikhara über der altberuhmten Statue der Erleuchtung (bodhi) doch nicht mehr eine Spur von der Gestalt des ursprünglichen Tempels über dieser heiligsten Statue des Buddhismus verrät, von deren Erscheinung uns vielleicht das bekannte Bharhut Relief eine annähernde Vorstellung gibt (Abb. 55). So mag auch der Kern der Tempelanlage in Pattadakal ein einfacher kuppelbedeckter Cellabau gewesen sein, viel leicht nur aus roh behauenen Steinen oder aus Ziegel geschichtet. Nach seinem Verfall setzte



76 Kailasa in Elura (N O)



77 Kailasa in Elura (S O)

man einen besser gebauten an seine Stelle bis endlich ein mächtiger König einen der Prachttempel baute die bis heute stehen. Die historische Entwicklung solcher Heiligtümer vollzog sich in Indien ganz ähnlich wie in Europa. Nur die Spuren der alten Bauten sind noch mehr ausgetilgt als bei uns — oder noch nicht aufgedeckt.

Das prächtigste Denkmal des Shrivatempels in seiner vollen Reife ist eben seiner Unzerstörbarkeit wegen wiederum wie für den frühen die Raths in Mavalipuram, ein Felsenbau der Kailasa in Elura. Anders wie in Mavalipuram, wo eine Reihe von einzelnen aus dem Boden ragender Granitkuppen zur Bearbeitung einluden, lud das Felsencouloir von Elura zunächst zur Aushebung von Tempel und Klosterhallen ein. Die ältesten Anlagen dieser Art waren bescheidene Einsiedlergrotten. Doch regte dieser Ort mit dem steil absturzenden Felsenhügel und seinen Wasserfällen zur Regenzeiten derart die Vorstellung der göttlichen Himalayaberge mit ihren heiligen Flusssquellen an daß man beschloß der hier sich manifestierenden Gottheit würdige Sitze zu bereiten indem man aus dem Felsen Tempel meißelte. Im Gegensatz zur Universität Adschanta war Elura ein Tirth eine der zwölf Pilgerstätten deren Besuch der Wunsch jedes frommen Inders in seiner dritten Lebensperiode der Pilgerzeit ist. Elura war auch nicht wie Adschanta die Kultstätte einer Sekte, sondern allen heiligen Buddhisten Dschaunas und Brahmanen haben hier der Gottheit gehuldigt (vgl S 73 u 76). Die drei brahmanischen Hauptwerke sind der Dumar Lena ein viertoriger Felsenschrein des Brahmatus und Nachbildung des Brahma-Schreines in Elephanta aus dem 7 Jh dann eine Reihe von Grottentempeln, deren bedeutendster dem Rameshvara geweiht ist mit prachtiger massiver Säulenfront und einem



78 Teilsicht der südl. Fassade des zweiten Geschosses des Stiertempels in Ellura



79 Kailasa in Ellura (S W)
(Phot. Diez-Niedermayer)

monolithen Nandibullen auf Postament davor, endlich, als südlichster der Reihe der Kailasa Tempel, das weltberühmte unerreichte Meisterwerk indischer Felsskulptur. Alle diese Tempel sind als Shivatempel nach der untergehenden Sonne orientiert.

Der Kailasa (Abb. 76f) wurde von Raschtrakuta Krishna I (757–783) der das Tschalukyareich an sich gebracht und noch erweitert hatte zur Verherrlichung seiner Siege begonnen. Sein Bau nahm wohl mehrere Generationen in Anspruch. Hier mußte der Baublock erst durch eine umlaufende 30 m tiefe Ausschachtung von der Tuffmasse des Gebirges isoliert werden wodurch gleichzeitig ein Hof und Prozessionsweg um den Tempel geschaffen wurde. Der Tempelpalast des Himalayagottes besteht aus vier Hauptteilen dem Gopuram dem Brahma schrein mit Shivas Stier dem zwölfsäuligen Mandapam und dem Heiligtum mit der Vorhalle (antarāla). Das Gopuram ist einem Palasttor nachgebildet und war beiderseits von Palastmauern mit den von den Mogulbauten her bekannten lotusblattförmigen Zinnen flankiert. Von der Torhalle gelangt man über eine Brücke zum zweigeschossigen Stiertempel, den zwei monolithische etwa 16 m hohe Stambhas mit Shivas Drelzack flankieren (Abb. 79). Der Stier als zodiakales Tier symbolisiert Shiva als Schöpfer und trägt gleichzeitig das ihm heilige Zeichen des Halbmondes am Kopfe. Nandi ist im Shivaritual Shivas Schöpfergestalt also Brahma und sein Tempel durch vier Tore mit allen vier Kardinalpunkten verbunden. Vom Nandtempel führt eine zweite Brücke zur Vorhalle des Mandapam das wie alle Tempelgebäude nur im Obergeschoss ausgehöhlt ist. Von der großen Versammlungshalle aus können die Pilger ihren Umgang um das Heiligtum absolvieren indem sie durch das linke Tor auf die Terrasse des ersten Geschosses hinaustreten und an den fünf kleinen Tempelpavillons vorbei die Cella außen umwandeln (Abb. 75). Auch hier also finden wir wie am buddhistischen Stūpa den zweifachen pradakshina patha einen weiteren Prozessionspfad an der Basis einen engeren auf der Terrasse unmittelbar um das garbhagriha der Cella d. Shivas Lingam birgt. Dieser letztere führt an den fünf Kapellen vorbei, die das Heiligtum umkränzen. Davon ist die erste an der Nordseite Ganesha dem elefantenköpfigen Sohn des Shiva geweiht der

die Kräfte des Verstandes ver-
sinnlicht die zweite in der Nord-
ostecke dem Bhaura oder Ru-
dra, dem tāmasic zerstörenden
Aspekt des Shiva die dritte un-
mittelbar hinter dem Heiligtum,
gehört Parvati Shivas Sakti oder
Naturkraft, die vierte bewohnt
Tschanda, der die Seele von den
schmutzigen Ablagerungen reinigt
und für die nächste Inkarnation
vorbereitet, die fünfte endlich ge-
hort den Sapta Mātris den sieben
Müttern der Schöpfung. Der Turm
des Heiligtums ist nach dem Ty-
pus des Shiva Vimana aufgebaut,
doch ist die strenge Reihung der
Pavillons durch die mit Shiva
statuen in Yogistellung gefüllten
Sonnenfenster unterbrochen. Die
Basis des Tempels ist etwa 9 m
hoch und mit einem Fries von
lebensgroßen Elefanten ausgestat-
tet, die den Tempel gleichsam auf

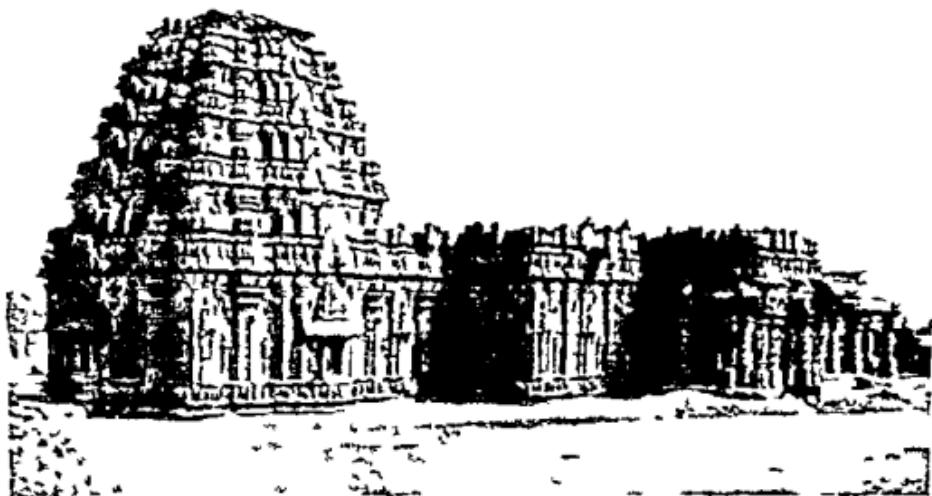


80 Khumbharvāda Tempel in Ellura

ihrem Rücken tragen und an denen die Bildhauer ihre altbewährte Kunst der Tierdarstellung in allen Variationen zeigen konnten. Dieser Fries zieht sich um die ganze Basis von Cella und Versammlungshalle bis zu den seitlich eingebauten Torhäusern deren Außenwände mit je acht Reliefszenen aus dem Rāmayana und Maha bhārata, geschmückt sind (Abb. 79). Auf die große Relieftafel mit Rāvānas Angriff auf dem Kailasaberg kommen wir im Abschnitt über die Plastik zurück. Die aus dem Felsencoulour geschnittene ringsum laufende Pfeilergalerie vertieft sich an den beiden Längswänden des Felssturzes zu Höhlenanlagen dem Lankeshvaratempel an der Nordseite, Rāma, dem „Herrn von Lanka“ geweiht und Klosterhallen in drei Stockwerken an der Südseite Gegenstücke zu den buddhistischen und dscharnitischen Grotten die bereits S. 39f erwähnt wurden. Die Oberfläche des Kailāsa war mit weißem Stuck überzogen um des Großen Yogi schneedeckte Himalaya Einsiedelei vorzutäuschen. Das Innere des Mandapam war auf dieser Stuckschicht bemalt.

c Der Vischnu Shiva-Tempel der Spätzeit

Solange wir Europaer uns nicht daran gewöhnen, Brahma, Vischnu und Shiva als drei Aspekte Ishvaras, des höchsten Einen Wesens anzusehen, sondern sie als drei verschiedene Götter be-
trachten, stellen wir uns auf einen Fuß mit den niederen Klassen der indischen Menschheit. So wie sich die drei in der Trimurti zu einer Dreieinigkeit vereinigen, kombinierte man sie auch in den Kultstätten. Erst baute man jedem seinen, für ihn besonders ausgebildeten Tempel und zog so noch eine deutliche Scheidelinie. So kommt es, daß im südindischen Pattadakal ebenso wie in Khadschurātho in Zentralindien und in Bhūrangāvara in Orissa sowie in anderen Tempel-
stätten Shiva- und Vischnutempel paarweise nebeneinander auftreten (Abb. Fergusson Burgess I, S. 89). Wo immer man bisher solchen Paaren begegnete, erklärte man sie als indoarisch und „dravidisch“, als ob man in Indien ohne tieferen Grund etwas hätte tun können, was in Europa bis zum 19 Jh. nicht möglich war, nämlich „Stilbauten“ in bunter Reihe nach Laune des Bauherrn nebeneinander zu setzen! Solche Unregelmäßigkeiten wider die kunsthistorischen Einteilungen wurden auch stets peinlich empfunden und lieber verschwiegen mit Ausnahme von Pattadakal, das ungefähr am Breitengrad liegt, bis zu welchem sich der nördliche Tempel hinabgewagt hat, so daß

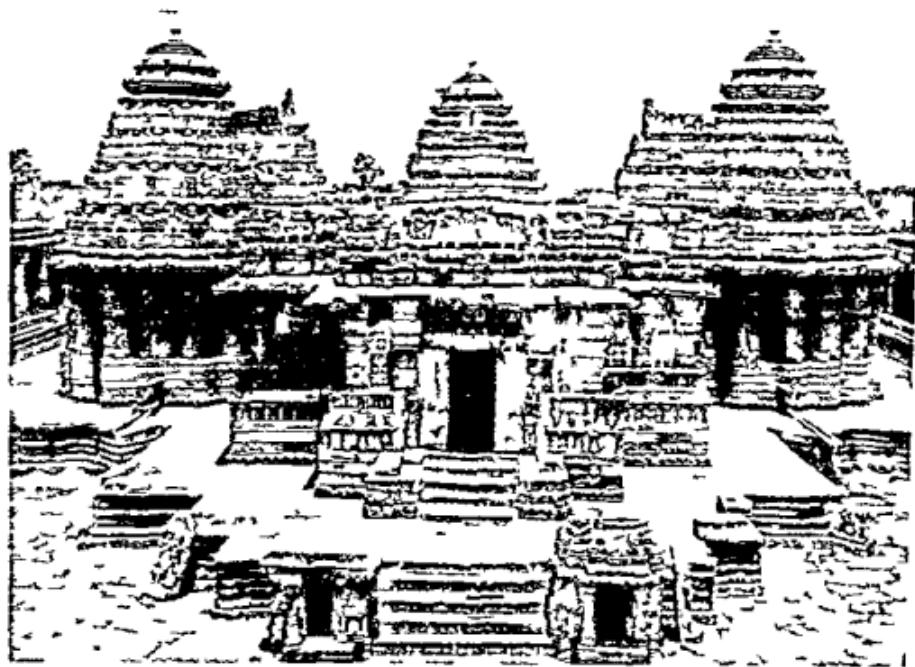


81 Vischnu Shrivatempel in Ittagi
(Nach Ferguson-Burges)

dort der Zusammenstoß der beiden Typen stattfinden mußte. Diese kunsthistorischen Konstruktionen wurden wie erwähnt von E. B. Havell in seinen letzten Büchern entsprechend gegeißelt mit welchem Erfolg wird die Zukunft lehren. Die neuesten von Indern verfaßten Arbeiten scheinen von der englisch-orthodoxen Dreiteilung noch nicht abzulassen.

Es liegt nun auch in der Entwicklung daß sich die beiden nebeneinander gerückten Typen nicht Jahrhunderte lang getrennt halten konnten, sondern daß eine Verschmelzung beider statt finden mußte besonders in Heiligtümern, die beiden Vischnu und Shiva, geweiht waren. Aber auch dort wo diese Verschmelzung nicht stattfand kam es in der Spätzeit zu einer wechselseitigen Verwendung der beiden alten klassischen Typen zu einer Verehrung des Lingam in einem Shikharatempel oder des aktiven Vischnu im asketisch symbolisierten Shrivatempel.

Eine Folge dieser gegenseitigen Annäherung und Verschmelzung war die Ausbildung meist provinzialer Eigenarten im Tempelbau ohne daß sich in der Zusammensetzung seiner Teile etwas geändert hatte. Als eine solche lokale Spätbildung ist auch der bisher so genannte Tschalukyastil aufzufassen der in Kanara dem Dharwardistrikt und in Mysore unter der Patronanz mächtiger Fürsten bis zur islamischen Eroberung im 14. Jh. blühte und Tempel von einzig artiger Pracht geschaffen hat. Als Merkmale dieses südwestindischen Tempelstils ist die Verschmelzung des reinen Pancharam Vimāna mit dem Shikhara zu einer mehr diesem letzteren gleichenden Neubildung hervorzuheben, in der man Elemente von beiden Eltern findet, dann die Vorliebe für Abtreppung bzw. Auszackung der Pilaster, Pfeiler, Säulen, Kapitale, Basen und Aufsätze kurz aller Einzelglieder verbunden mit reicherer horizontaler Profilierung. Dieses Streben führte endlich zur sternformigen Auszackung der ganzen Baukörper und zur kreuzförmigen Anordnung der Cellabauten um ein zentrales Mandapa. Die dieser abgestuften Fassadenbildung Vorschub leistete Steinfenster in reichgemusterter Durchbrucharbeit, die sich



82 Keshava Tempel in Somanathapur
(Phot. Johnston & Hoffmann)

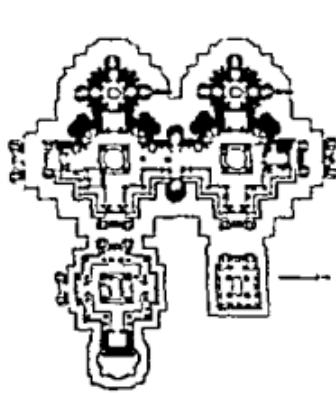
schon an den frühen westindischen Tempeln als Neuerung bemerkbar machen werden ein weiteres Merkmal dieses Stils. Die durch gesteigertes Licht und Schattenspiel blendende Wirkung der Fassaden wird durch Hypostasierung auf Terrassen deren Seiten am bewegten Projektionssystem noch teilnehmen und es auslaufen lassen noch erhöht.

Der Shiva Tempel von Ittagi bei Gadag östlich von Dharwar wird von Taylor und Burgess als einer der schönsten und vollendetsten der frühen Tschalukyatempel hervorgehoben (Abb 81). Die Skulptur ist einiger Pfosten-Torschwellen und Architrave ist nach Taylor über alle Beschreibung hervorragend und könnte an Feinheit der Durchführung von keiner Metallarbeit übertroffen werden (Meadows Taylor, Architecture of Dharwar and Mysore S. 47f.). Der Tempel besteht aus einer offenen Vorhalle (*mukha mandapam*) und einer geschlossenen Halle (*navaranga*) mit anschließender Lingamcelle. Die Fassaden sind noch ohne Projektionen aber dicht besetzt mit Pfeilern und Shikharas. Das große Shikhar über der Cella besteht aus drei Geschossen einer Phantasiearchitektur aus Kapitälern, Gebälk mit Balustraden und einem Fresco von kuppelartigen Gebilden. Es ist also eine deutliche Filiation der südlichen Pavillonpyramide die hier eine neue Gestalt angenommen hat deren Struktur wir am folgenden Tempel in Somanāthapur noch deutlicher sehen können. Die Mittelachsen der Fassaden setzen ihre Betonung durch früher mit Shuvafüren gefallene Nischenpavillons mit Shikharas nach oben hin mit einer Folge von kunstvoll skulptierten Fronten bis zur Spitze fort. Leider ist die Krönung des Shikhar zerstört auch fehlt die Bedachung der Hallen.

Mehrere Tempel dieses Stils liegen in Gadag darunter der Somesvara mit noch reicherer Fassade als der Tempel in Ittagi in guter Erhaltung ferner in Kukkanur, Dambal und Kuruvatti an der Tungabhadra und in Hanam Ronda u. a. O. im Territorium des Nizam von Hyderabad. Seine weitere Entwicklung aber erfuhr dieser



83 Plan des Keshava Tempels
in Somanāthapur
(Nach Ferguson Burgess)



84 Plan des Hoysalesvara Tempels
in Halebid
(Nach Ferguson Burgess)

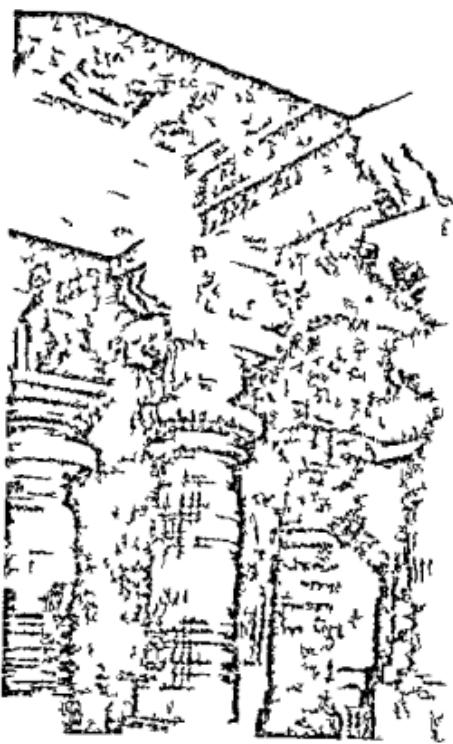


85 Plan des Tschenna Keshava-
Tempels in Belur (Nach Rice)

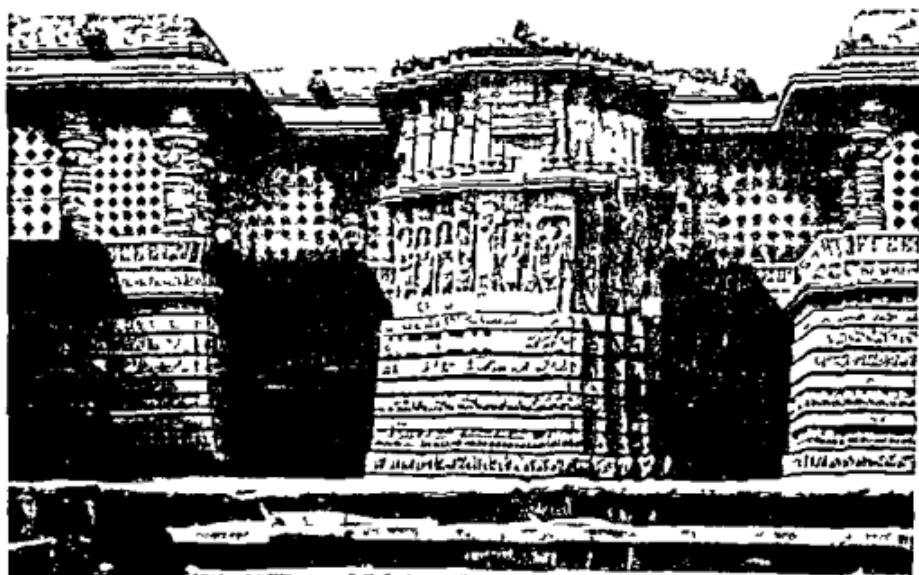
Stil in der Provinz Maisur in der Zeit von 1000 bis 1300 n Chr während der Machtpériode der Hoysala Ballala Dynastie. In dieser Zeit entstanden die Tempelgruppen in Somanāthapur, Belur und Halebid.

Der Keshava-Tempel in Somanāthapur (Abb 82), heute ein kleines Dorf am linken Ufer des Kaveri südlich von Mysore (Maisur), wurde laut Inschrift in der Eingangshalle von Somanātha, einem General des Hoysala Königs Narasimha III im Jahre 1268 n Chr erbaut. Baumaterial ist ein Steatit oder Speckstein, der sich leicht bearbeiten lässt, aber an der Luft hart und glänzend schwarz wird wie polierter Marmor. Er zeichnet sich daher durch die scharfes Schärfen und Präzision seiner überreichen Ornamentik aus. Sein Plan (Abb 83) zeigt die von den Tempeln dieses Stils bevorzugte Anlage von drei Cellen um eine zentrale Mittelhalle (*māṇḍapa*), an die sich im Osten die Vorhalle (*mukha māṇḍapa*) anschließt. Der Tempel ruht auf einem Basament, das die sternförmige Zackung von Cellen und Vorbau wiederholt und deren Seitenflächen durch wechselnd eingezogene und vorragende Platten die horizontale Bandgliederung des Gebäudesockels gleichsam präzisieren. Dieser sechsgeschwerte Sockel zeigt zu unterst einen Elefantenfries, darüber einen Reiterzug einer Wellenranke, epische Szenen, dann um die Cellawände Makaras (Delphinelefanten) und Haumas (Schwane), am Mandapam Vischnustatuen zwischen Säulen mit Shikharas und eine Reihe mit Göttern und Liebesszenen. Einen ganz ähnlichen neunteiligen Sockelfries hat der Hoysalesvara Tempel in Halebid. Die Wände der Vorhalle sind zwischen den Pfeilern durchbrochen gestaltet und lassen gedämpftes Licht eindringen, wie sonst die gegitterten Holzfenster. Die Cellenwände sind in Sternpfeiler aufgelöst, deren Flächen mit verschiedenen Personifikationen des Vischnu geschmückt sind, und die oben in Shikaramotiven endigen. Ein vorspringendes Dachgesims mit Cudu Antefixen schließt den unteren Gebäudeabschnitt ab. Die Cellatürme sind in vier Geschossen oder Terrassen aufgebaut und mit lotosförmigen Kuppeln mit Stöpselpitzen gekrönt. Jedes derselben ruht auf aneinander gereihten verkröpften Kapitälern und besteht aus je zwei ornamentierten Gebälkfriesen auf denen die Patscharas oder Pavillons mit Bildnissen aufsitzen. Die walmarig abschließenden Nasenfortsätze der Vimānas bilden die Krönung der Vorhallen, die innen jedem der drei Heiligtümer vorgelagert ist. Die Innenräume sind flach eingedeckt mit großen reich skulptierten Quaderplatten die von den Pfeilern getragen werden. Der nur 10 m hohe Tempel liegt in einem rechteckigen Hof mit Pfeilergalerie und 64 Cellen, deren jede einst eine Gottesstatue barg. (Nach St Kramrisch, I c und R Narasimha char The Kesavatemple at Somanathapura.)

Der Vischnu Tempel von Belur ist älter, er wurde laut Inschrift in der Mitteihalle vom vierten Hoysala König Vischnuvardhana zur Erinnerung an seine Bekrönung durch Rāmanudschya, den großen Vischnuverkünder, von der Dschaima zur Brahmareligion, 1117 n Chr erbaut und ist wie so viele der heute noch in Gebrauch stehenden Handutempel durch die weiße Tunche entstellt, mit der sie von den Priestern zur Verschönerung überzogen werden. Soweit der ungemein reiche figurale und ornamentale Schmuck davon frei ist, setzt er durch jene Schärfe



અનુભૂતિકાળ વિદ્યાલયની પ્રાચીન માટે જોવાની



86 Hoysalesvara Tempel in Halebid
(Phot. Johnston & Hoffmann)

und Feinheit des Schnittes in Erstaunen, durch die sich die Bauornamentik dieser Tempel so häufig auszeichnet. Die sternförmige Navaranga war ursprünglich wie die meisten dieser Mandapas, offen. Die Säulen der Halle sind untereinander verschieden skulptiert. Der Reichtum und die Dichte der Ornamentik haben ihren schlechthin nicht mehr überbielbaren Höhepunkt erreicht (Taf V). Das Auge des Besuchers findet nur noch an den glatt gebliebenen kubischen Sockeln der Säulen erwünschte Rast. Die Kapitale sind dreifach, der oberste Teil ein vierarmiger Tragstein, auf dem die Balken ruhen. Die Decke ist wie üblich in Kassetten geteilt, nur die Mitte wird mit einer jener monolithen künstlich ausgehöhlten, reich konzentrisch verzierten Kuppeln geschmückt, wie sie von nun an die Zierden aller indischen Prunkhallen bilden.

In Halebid, der letzten Residenz der Hoysala, ist der nach alten Beschreibungen und Abbildungen so Reichtum des Bauschmuckes alles Überbielende Kedareshvaratempel ein Opfer der zerstörenden Vegetation geworden. Dagegen blieb der ihm an Größe weit übertreffende 1235 begonnene Hoysalesvara Doppeltempel infolge des 1310 erfolgten islamischen Einfalls unvollendet. Die beiden Lingamellen entbehren der krönenden Pyramiden, der Rest des Gebäudes des Daches. Der am Keshavatempel in Somanathapur noch zurückhaltende Socket hat über mäßige Höhe erreicht, um Fläche für den unbezahlbaren Darstellungsdrang zu schaffen, der sich hier auf acht Bändern ausbreitet, die von Gesimsen und Balustraden gekrönt werden. Am Hauptgeschoß des Mittelbaues stehen Vischnu und Shiva von Apsaras flankiert (Abb 85).

Durch den Einbruch des Islam erlitt auch dieser Baustil eine plötzliche Unterbrechung, die seinem Ende gleichkam. Da er jedoch seinen Höhepunkt schon überschritten hatte, war kaum noch Neues von ihm zu erhoffen. Havell erklärt den Tschalukyastil in konsequenter Ausmündung seiner Teilung in Vischnu- und Shrivatempel als eine von der religiösen Entwicklung, die stets alle drei Gottheiten in jeder der beiden vereinigt glaubte, ausgehende bewußte Vereinigung des Vischnu mit dem Shrivatempel. Man braucht jedoch gar nicht zu so hypo-

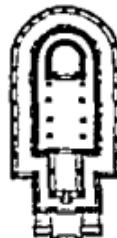
theistischen und untheistischen Erklärungen zu greifen um die Entstehung dieses Stils, der weit mehr Südliches als Nordliches enthält, als eine organische Entwicklung zu verstehen

d Die Dschainatempel

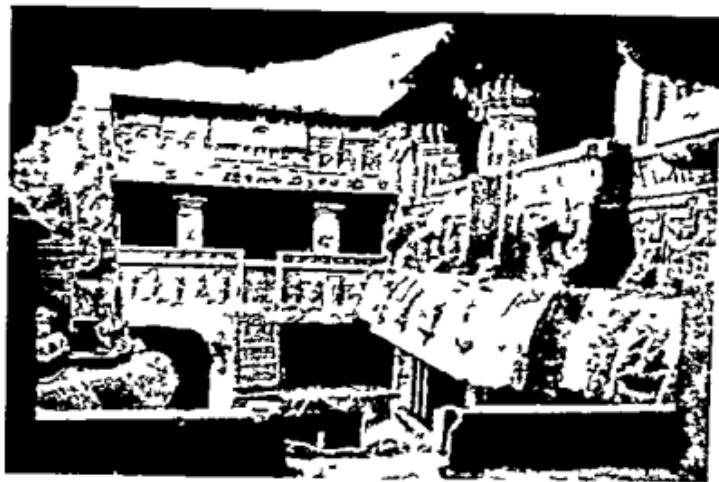
Nichts konnte die Einheit der indischen Kunst besser beweisen als die Tempelkunst der Dschainas. Hier haben wir eine Parallelsekte zum Buddhismus, die ebenso im Gegensatz zu den brahmanischen Religionen steht wie dieser und deren Tempel trotzdem den brahmanischen gleichen in der Gesamtanlage sowohl wie in vielen Einzelformen, so daß man zur Überzeugung kommt daß der indische Kunststrom als ein Produkt der indischen Rasse (im Sinne einer durch gemeinsames Klima und Lebensbedingungen vereinigten Menschheit) dahinströmt, ohne durch die religiösen Sekten in ihrem Wesen verändert zu werden. Hätte der Buddhismus im 7—13 Jh noch politische Macht gehabt, so würden diese seine späteren Denkmäler ein ganz ähnliches Antlitz zeigen wie die brahmanischen und dschainistischen was in Ceylon, Java und Birma auch der Fall ist. Nahm doch sogar die islamische Baukunst, obwohl sie mit fertigen Bautypen nach Indien kam so viel Indisches an als sie bei Ausschluß der menschlichen Darstellung konnte!

Wenn man sich gewohnt hat, von einem buddhistischen Stil zu sprechen, so tat man es mit Hinblick auf den späteren brahmanischen, ohne zu bedenken daß dieser letztere dem buddhistischen ähnlich gewesen wäre, wenn er eine Frühzeit gehabt hätte. Man pflegt zu übersehen, daß der buddhistische Stil ein Anfang der brahmanische seine Fortsetzung war und daß beide Perioden nur Teile eines und desselben Stromes in seinem Ober- und Mittellauf waren, dessen Unterlauf erst durch einen eimmündenden fremden Fluß teilweise verfärbt wurde.

Zum Mittellauf gehört auch die volle Entfaltung der dschainistischen Baukunst, nachdem sie bescheidener schon am Oberlauf teilgenommen hatte. Ihre Frühzeit ist gleich der buddhistischen Tschalitayahallen, für deren Gestalt er neben den in Santschi ausgegrabenen Fundamenten struktureller Tschalitayas (Abb. 9) ein wichtiges Denkmal ist. Der Plan (Abb. 87) zeigt eine ovale Cella in einer apsidalen Pfeilerhalle mit dem Pradakshina Umgang für die esoterische Gemeinde, während die Laien ihre Umwandlung in der außen herumführenden Pfeilergalerie machen konnten. Der Tempel hat eine Vorhalle steht auf einer reich gegliederten Basis und hatte über der Cella einen Turm dessen Gestalt man zwar nicht mehr



87 Plan des Tempels in Alahole
(Nach Ferguson)



88 u. 89 Der Dschaina Tempel Indra Sabhā in Elūra



90 Versammlungshalle (Sabhāmandapa) in Vimala Schahs Tempel auf Mount Abu
(Nach Ferguson-Burgess)

zu schließen an die freundlichen Kräfte Vischnus des Erhalters (vgl. Havell A M A J S 201)

Den Eingang zur Indra Sabha bilden ein Gopuram mit einem Wächterhause am Dach und ein Yogitempel der nach dem vierstorigen Brahmatypus gehauen sind mit einem vierfachen Steinbild Mahāviras des „Großen Helden“ geschmückt ist (Abb. 88) (Vardhamana Mahāvira der Dschandil Sieger ging nach der offiziellen Annahme 526 v. Chr. also 17 Jahre nach Buddha ins Nirvāna ein.) Das Dach dieses Yogitempels ist mit einer Hauptkuppel und vier Kuppelpavillons in den Ecken geschmückt, also ein *panchāvara*, ein fünf Juweliges, wie wir es später so oft an den islamischen Bauten wiederfinden. Die vier Fronnen des Tempels sind mit Toren oder Antarālas versehen, die mit dem *ekadyā* (Schattendach) überdacht und mit skulpturengefüllten Sonnenfenstern gekrönt sind. Neben dem Tempel stand ein prächtiger Vischnupfeiler mit einem vierfachen Brahma-Symbol durch vier Dschainafiguren in Yogistellung dargestellt. Dieser Pfeiler ist umgestürzt und nur noch auf älteren Aufnahmen zu sehen. Die genialche Indra Sabha ist eine zweigeschossige Felsenhalle von circa 30 m Tiefe mit reich geschmückten Fassaden (Abb. 89). Neben Indra Sabha ist als zweiter Dschahatempel der Dschagannāth Sabhā ebenfalls als zweigeschossige Halle mit Kultbildern aus dem Felsen gemeißelt. Ihre Frontsäulen sind tief unter die Vordächer hingerückt, die zum Schutz gegen die Sonne aus dem lebenden Fels ausgespart wurden.

Wie für den Indra Sabha Tempel der Kailasa bis zu einem gewissen Grad Vorbild war, folgten die Dschainas in ihren Tempelbauten nunmehr den brahmanischen Typen, wie sie in der betreffenden Provinz vorherrschten. In Sudwestindien bevorzugen sie das Vimāna und die Turme späteren Stils in Khaduraho den Shikaratempel an der regenreichen Westküste und in den Himalayagegenden brauchen sie die dem feuchten Klima entsprechenden doppelten Gebeldächer der Tempel dieser Landes (z. B. Tempel in Mudabidri Pl. XXI bei Havell A M A I). Die Tempel bestehen also ebenfalls aus der Cella, dem Vorraum und dem Mandapam.



91 Kuppel der Versammlungshalle im Tempel des Vimala Schah auf Mount Abu
(Nach Ferguson Burgess)

Ein Pradakshinapad fuhr außen um das Heiligtum herum gerahmt mit Heiligencellen. Diese Kapellen wurden meist mit kleinen Shikharas gekrönt so daß auch nach außen hin die Idee der vierundzwanzig Tirthankara und der von anderen Sekten adoptierten Gottheiten verkörpert wurde. Durch solche Äußerlichkeiten und die besondere Plastik bekam die Dschainakunst ihre besondere Farbung.

Eine besondere Blüte erreichte die Dschaina Baukunst in Gudscherat, eine Folge der guten ökonomischen Stellung ihres Kaufmannsstandes und des religiösen Eifers, der hier alle Sektionen nach der islamischen Eroberung durch Mahmud von Ghazni und die Zerstörung der Tempel insbesondere des berühmten Shuvatempels in Somnath (1024 n Chr.) erfaßt hatte. Die Dschaina baukunst dominierte in Gudscherat so, daß der westindische Baustil nach ihr häufig Dschaina- oder Guzrat Stil genannt wurde. Er war jedoch, wie James Burgess mit Recht einwendet, durchaus nicht mehr dschamistisch als brahmanisch. „Das Vorherrschen der Dschaina und die Tempel, die sie vom ersten Jahrhundert an in Abu und anderen Orten Guzrats bauten, hat zu dieser Fehlbenennung geführt, als ob es der Stil der Sekte wäre.“ Tatsache ist, daß es der Stil eines geographischen Territoriums und fast nur einer Epoche ist, denn die brahmanischen Tempel in Siddhapur, Somnätha und Ambarnätha sind im gleichen Stil gebaut wie die der Dschaina in Mount Abu und Bhadesvara und es ist dieser Stil für die islamischen Ansprüche adaptiert, den wir später in den Bauten von Ahmedabad, Champaner, Dholka und anderen muhammedanischen Staaten von Guzrat finden. Er hat Verwandtes mit dem Tschalukyastil am Dekkan, ist jedoch der Stil, welcher im Radschutpen Königreich und im Dekkan während

des zehnten und der folgenden Jahrhunderte angewendet wurde" (Burgess, *The Antiquities of Dabhol* 1888 S. 1f.)

Da in Gudscherat die Dschainatirths von den reichen Kaufleuten und Bankiers architektonisch ausgestattet wurden, war sie von den Königen und ihrem oft durch politische Rücksichten beeinflußten religiösen Gesinnungswchsel unabhängig und konnte sich nach der islamischen Störung durch Mahmud bis zur endgültigen islamischen Eroberung durch Alaeddin Khulidsch (1297 n Chr.) friedlich entwickeln. Die früheren Dschainabauten in Palitana und Girnar fanden ihre Fortsetzung besonders am Mount Abu und in Dabhol.

Der Mount Abu, auf dem die Dschainabaukunst ihren größten Glanz erreichte, ist ein schon im Mahābhārata erwähnter heiliger Berg mythischen Ursprungs mit fünfzig heiligen Plätzen der Shalvas und Dschainas. Die Tempelstätte der letzteren heißt Dilwara (von deul = Tempel und wara = Stätte, Bezirk) und bildet eine von den Göttern allein bewohnte ummauerte Stadt wie nur die Dschainas sie zu bauen pflegten, wenn die nötigen Mittel vorhanden waren. Auch die heiligen Berge Satremdchaya bei Palitana und Girnar, beide auf der Halbinsel Kathiawar haben solche Tempelstädte. Dilwara enthält vier große Tempel, deren Ältester vom Vimala Shah einem Bankler erbaut und nach ihm benannt wurde. Er war 1031 n Chr. vollendet und wurde nach teilweiser Zerstörung durch die Muhammedaner von zwei anderen Bankherren 1321 n Chr. restauriert. Auch Tedschapāla und sein Bruder Vastupāla, die Erbauer des zweiten Tempels waren Bankiers und große Bauherren. Ihr dem Namināth geweihter Tempel in Dilwara wurde 1230 n Chr. eingeweiht. Der Baumeister hieß Sobhana deva. Gleichzeitig mit dem Vimala Shah-Tempel wurde auch dieser 1321 n Chr. wieder hergestellt. Neben diesen beiden ist der Adināth Tempel von geringem Interesse während der Techaumukha oder viermündige Tempel wegen seiner besonderen Anlage als Zentralbau Interesse erregt.

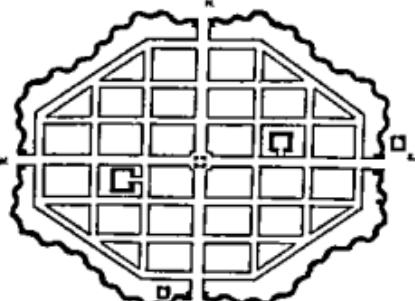
Die beiden Haupttempel Vimala Schahs und Tedschaps sind in der Anlage und inneren Ausstattung fast gleich. Ihr Äußeres ist einfach und läßt nichts von der inneren Pracht ahnen. Der Normaltempel der Dschainas setzt sich zusammen aus der Cella oder Garbhagriha mit dem Bilde des Tīrthankar, dem der Tempel geweiht ist, einer geschlossenen Vorhalle (*prabhāmandapa*) mit seitlichen Toren, der offenen Versammlungshalle (*sabhdāmandapa*) auf Säulen, und der Umfassungsmauer mit den Cellen für die Statuen der Tīrthankaras und anderer Gottheiten. In den beiden aus weißem Marmor erbauten Dilwaratempen steht vor der geschlossenen noch eine offene Vorhalle mit acht Säulen, die mit Cellen und Gudha Mandapa über die Plattform um drei Stufen erhöht ist. Davor stehen auf 48 Säulen die Sabhdāmandapas, wovon die acht zentralen ein Oktogon bilden und Kuppeln tragen. Die ganze Plattform ist umschlossen von der Hofmauer mit zwei Reihen kleinerer Säulen, welche Korridore zu den 52 Cellen bilden, die mit ihren Portiken drei Stufen höher als die Versammlungshalle liegen. In jeder Cella befindet sich eine sitzende Statue eines Tīrthankara, wovon viele Inkarnationen, besonders auch der Inhaber der HeiligtumsCella wiederholt erscheinen. Die Säulen des Portikus von den Cellen sind mit kleinen Kuppeln eingedeckt von denen jede anders dekoriert ist. Die Pracht des Ganzen wie des spitzenartigen Details nehmen den Besucher mit Staunen über diesen Reichtum an Ornamentik gefangen. An diesen Cellen vorbei unter dem Portikus führt der Pradakshina Pfad. Es sind zweifellos die beiden wunderbarsten Prozessionsumgänge, die indische Tempel aufzuweisen. Das Zentrum der Pracht bildet jedoch die Kuppel der Versammlungshalle (Abb. 90 u. 91). Die Säulen mit ihren doppelten Kapitälern gleichen sehr jenen im Keshavatemple zu Belur (Taf. V). Im Oktogon sind nun zwischen den Säulen lebhaft gewundene Toranas eingespannt wodurch die Festlichkeit des Anblicks erhöht wird. Das Achteck der Architrave wird in eine kreisförmige Basis übergeleitet über der sich die Kuppel wölbt (Abb. 91). Die beiden Kuppeln bilden den Stolz der Dilwaratempe. Sie bestehen aus reich geschnitzten Lotusringen mit einem traubenartig herabhängenden Schlüßstein von einer transparenten Feinheit der Ausführung die ähnliche gotische Pendants in Westminster und Oxford. In den Schalten stellen Sechzehn Gottinnen, Vidyadevis oder Saktis der Tīrthankaras bilden die untere Rahmung der Kuppeln. Sie sind keine Meisterwerke der Plastik bringen aber in den ornamentalen Reichtum Rückgrat und Spannung. Ein Vorbild für diese Kuppeln gab es bereits im Sonnentempel von Modhera. Die Ableitung dieser Formen vom Holzstil liegt besonders in Guzrat das einen reichen Holzstil besaß nahe, doch sind Holzkuppeln aus früherer Zeit nicht erhalten nur eine ähnliche Kuppel im Pārvatīnāthatemple in Anahilawada v. J. 1594 n Chr. Dieser Kuppelstil war jedoch weit verbreitet wie u. a. ein Tempel in Ambarnath bei Bombay beweist. Jeder der beiden Tempel besitzt eine Porträtgalerie der Donatoren die auf Elefanten reitend dargestellt waren. Doch wurden die Figuren der Reiter von den Muhammedanern zerstört.

Die eingehende Betrachtung dieser Tempel bestätigt uns die Tatsache, daß die Dschainas nicht einen neuen Stil schufen, wohl aber das Vorgebildete zu hochster Pracht steigerten Eigenartig und vielleicht aus ihrem Streben nach der Reinheit der Seele nach ihrer Reinigung vom „Schmutz der menschlichen Handlungen“ erklärbar ist die Verwendung von weißem Marmor für ihre Tempelbauten. Auch die Reinheit ihrer Meditationen wird *shukla*, weiß, genannt. Allein wenn sie auch keine besondere Sprache, keinen neuen Stil des architektonischen Ausdrucks erfanden, haben sie doch die bestehenden Formen zu hochster Wirkung gebracht und in den Tempeln von Mount Abu eine Pracht erreicht, die auch von ihren eigenen Glaubensgenossen nie übertroffen wurde und die hier, wo keine Sklavenarbeit herrschte, von einer seltenen Inbrunst der religiösen Überzeugung spricht.

Außer den Tempeln deren man einzelne in den meisten Städten Indiens findet sind die beiden Turme in Tschitor bei Udaypur als Dschainabauten besonders zu erwähnen. Der ältere Kirti Stambha oder Siegesturm wurde wahrscheinlich im 12. Jahrh. erbaut und ist dem ersten Tirthankara Adināth geweiht, dessen nackte Statue häufig wiederkehrt. Der jüngere Siegesturm wurde von Kumbha Rānā als Denkmal seines Sieges über Mahmud Khatschi von Malwā 1442–49 aus gelbem Marmor erbaut. Er ist 37 Meter hoch, hat neun Stockwerke und ist von unten bis oben innen und außen mit Skulpturen aller indischen Götter bedeckt, so daß er, ein illustriertes Wörterbuch der indischen Mythologie bildet (Abbildungen bei Fergusson Burgess II, 58–60).

Haus, Halle und Palast.

Dorf und Stadt wurden in Indien ebenso wie Haus und Tempel nach bestimmten magisch-kosmischen, aber auch rein praktischen Grundsätzen angelegt, die in den Silpa Shastras niedergelegt sind. Das Manasāra (cf. Ram Raz, Essay on the architecture of the Hindus, S. 41 f.) kennt vierzig Großen der Dörfer und Städte nach der Ausdehnung der dazu gehörigen Landereien, die mit einbezogen sind und unter der Bevölkerung nach bestimmten Grundsätzen verteilt wurden. Das Manasāra zählt ferner acht Arten von Anlageplanen für Dorf und Stadt auf. Typisch für diesen Plan ist die rechteckige Gestalt mit zwei sich im Zentrum kreuzenden Hauptstraßen und vier Haupttoren (Abb. 92). Die Ost-West-Straße bildet die längere Hauptstraße und wurde *radṣa pātha*, Königsstraße, genannt, die Nord-Süd-Straße hieß *mahākala* (Breite Straße) oder *ramana* (Südliche Straße). Außerdem führte eine Straße rings um die Innenseite der Stadtmauer, *mangalāsthā*, der Weg der günstigen Konstellation und der Wachsamkeit, der von den Dorfbrāhmanen als Pfad für die rituelle Umgehung, *pradakshina* begangen wurde, aber auch für die Bewachung wichtig war. Wenn Megasthenes von hölzernen Mauern spricht, die Pataliputra umgaben, müssen wir annehmen, daß die Dörfer zumeist durch solche geschützt waren. Sie waren in der Art der Stupazäune, deren Vorbilder sie sind, aus Balken gezimmert und ihre Tore glichen den Toranas der Stūpen. Solche Stadttore sehen wir auch auf den Reiefs in Sāntschi und Amarāvatī dargestellt, wo sie allerdings schon aus Ziegel und Stein gebaut waren. Starkere Befestigungen waren ja zur lokalen Verteidigung gegen Räuber oder feindliche Nachbarn nicht nötig. Die Urbilder der Stupazäune und Tore haben wir hier zu suchen.



92 Dorfplan genannt *Padmaka*
(Lotusblattartig)
(Nach Ram Raz Haveli)



95 Südindisches Dorf mit Gopuram als Abschluß der Dorfstraße
(nach E. La Roche Ind. Baukunst)

einer offenen Säulenloggia ausgestaltet wie man sie auf Darstellungen und in modernen Hausern oft sieht (Abb. 100).

Auf einem anderen sehr bekannten Bharhutrelief mit der Verehrung des Haarschmückes Buddhas durch die Gotter finden wir einen Gotterpalast der uns als Spiegelbild der gleichzeitigen, indischen Paläste d enen kann (Abb. 19). Auch diese Paläste gleichen den heutigen größeren Rādchputanahäusern wie die von Havell gemachte Gegenüberstellung zeigt (AMAI Pl III). Beide Bauten haben unten die Vedika darüber die Geschosse mit den Balkonen und die Verandasdächer, *tschāyā* als Schutz gegen Regen und Sonnenstrahlung. Die Balkonfenster, von denen die Frauen Auslug halten konnten, waren meist vergittert. Das obere Geschoß am Relief entspricht dem modernen offenen Terrassendach mit seinen Kuppelpavillons oder *tschattris* das am Relief aber das ganze Dach bedeckt. Auch von den Versammlungshallen (*samthagaras*) wie sie in großen Dörfern und in Städten für die Beratungen der Ältesten und festliche Anlässe dienten geben uns die Bharhut Reliefs ein Bild (Abb. 96). Es waren Säulenhallen mit einer großen Terrasse auf welcher oft eine zweite schmalere Halle mit Tonnendach aufgesetzt war und deren Nachkommen die Hallen der Moghulpaläste sind.

Rhys Davids wirft die Frage auf ob die auf diesen Reliefs Idern dargestellten Säulen und Brüstungen Holz oder Stein bauten nachgebildet seien. Daß der Steinbau in Indien älter ist als man auf das Zeugnis des Megasthenes hin anzunehmen geneigt wäre beweist die noch stehende Festungsmauer von Gribbadash im alten Magadha aus dem 7. Jahrh. v. Chr. Die Dschhatkas aber aus denen wir das Modell über die alte Kultur in Indien erfahren sprechen nur von Pfählen und Stiegen aus Stein. Die Pfeiler der Reliefsgebäude scheinen denn auch auf Stein vorbildlich zurückzugehen. Sonst aber war der Oberbau der Gebäude wohl stets aus Ziegel und Holz errichtet zumal die Steinebautechnik lange Zeit recht primitiv geblieben zu sein scheint. Die Mauern waren aber zumeist außen und innen mit Stuck überzogen und mit farbigen und ornamentalen Freskomalereien geschmückt wie die Vajrasa Texte berichten (cf. Rhys Davids I c S 68). Die Namen von vier typischen Mustern sind uns dort über-

I liefert Das Grandenmuster
Knechtmuster Fünfbänder
muster und Drachenzähnmuster
Wir finden sie auf den alten Re
liefs und in Adschanta oft ge
nug und kommen darauf zurück
Wenn Figuren vorherrschen ist
oft von einer Bildergalerie (*cit
tāgāra*) die Rede

Die Königspaläste wa
ren große Anlagen welche
die Haremsgemacher eben
so wie die öffentlichen Re
gierungsräume umfaßten
Darin waren u.a. öffent
liche Spielhallen, deren Er
haltung Pflicht des Königs
war und woraus er einen
Gewinnanteil bezog. Des
ofteren ist in den Dscha
takas die Rede von sieben
stockigen Palästen, *salla
bhūmaka-pāśdas*. Ein jungerer Bau dieser Art steht noch in Pulasti pura in Ceylon auch die
Pfeiler des „Ehernen Palastes“ (*loha pāśda*) in Anuradhapura aus dem 2. Jh v. Chr. bilden die
Rüne eines solchen Gebäudes. Die Ähnlichkeit mit den babylonischen Ziggurats ist zweifellos
vorhanden, aber sehr außerordentlich Art. Auch dienten diese Paläste privaten Zwecken. Moghul
bauten wie der vierstöckige Stufenbau des Grabs Akbars in Sikandra und der funfstockige
Pantsch Mahal in Fatehpur Sikri bei Agra sind Nachkommen dieser altindischen Baugestalt.
Heißluftbäderbauten sind in den Vinayatexten ebenfalls beschrieben und von den ebenso alten
prachtig ausgestatteten in Stein gefassten Schwimmbecken mit großen Freitreppe sind in
Anuradhapura noch einiges vom Beginn unserer Ära gut erhalten. Sie hatten Ankleidepavillons
auf holzernen Säulen.



96 Zweigeschossige Halle Bharhut Relief

Gewinnen wir also aus den Reliefsbildern (und Adschantāmalereien) und aus den Beschreibungen
der alten buddhistischen Texte ein recht anschauliches Bild von der altindischen Profanarchitektur,
so reichen die heute noch erhaltenen Denkmäler infolge der islamischen Zerstörungen nicht
über das 15. Jh zurück. In dieser Zeit hatte die hinduistische Profanbaukunst schon Einzel
heiten der islamischen übernommen und erscheint nicht mehr ganz rein von fremden Einflüssen
wenn diese auch nur nebensächlicher Natur sind. Eine Gegenüberstellung hinduistischer und
moghulischer Paläste zeigt den großen Unterschied der trotz aller Angleichungen der indosla
mischen Baukunst an die indische geblieben ist. Die Moghulpaläste lassen uns trotz allen Auf
wandes an kostbarem Material und „reinen Stil“ kaum spürt hinter ihrer Pracht zu sehr
den Machtwillen und den diesem dienenden Architekten der aus islamischen und indischen
Traditionen eine neue Treibhauskunst erzeugt um alles bisherige zu übertreffen. Dagegen finden
wir, wenn noch irgendwo im Orient so in den Palästen der Rādschahputfürsten heute noch die
Romantik der „Tausend und Einen Nacht“ verwirklicht. Während es schwer ist die Moghulbauten
aus zwei Jahrhunderten immer auseinanderzuhalten und die Pfeilerhallen aus Marmor in Agra



93 Altindischer Bauernhof vom Stupa von Bharhut
(Na h C an nacham)

Im Zentrum dem Kreuzungspunkt der beiden Straßen stand auf einem künstlichen Hügel ein Baum der Ficusgattung in dessen Schatten der Rat der Ältesten tagte und der die heilige Bedeutung des Baumes des Vischnu annahm der alles durchdringenden kosmischen Kraft. An die Stelle des Baumes trat in größeren Gemeinschaften eine Versammlungshalle. Man dapam oder ein Brahmatatempel mit vier Toren. Die Anordnung der Häuserblocks in den so geschaffenen vier Quartieren wechselte nach dem gewählten Plan und nach der Zusammensetzung der Bevölkerung und Sektionen. Städte wurden mit befestigten Turmmauern umzogen und außerdem durch Gräben geschützt.

Die geradezu religiöse Bedeutung des häuslichen Herdes der Hütte geht schon aus Stellen des Rigveda besonders aus den Zaubersprüchen des Atharvaveda hervor. In den ältesten Hütten war in der Mitte die Stelle wo das Herdfeuer flammt denn mitten im Hause sitzt der Erstfeuernde d. i. Agni (Rv 1 69 2). Ein umfriedetes Haus und Hof hieß karmva. Die wohlbefestigte Tür (dvar d & a) war ein wesentlicher Teil des Hauses.

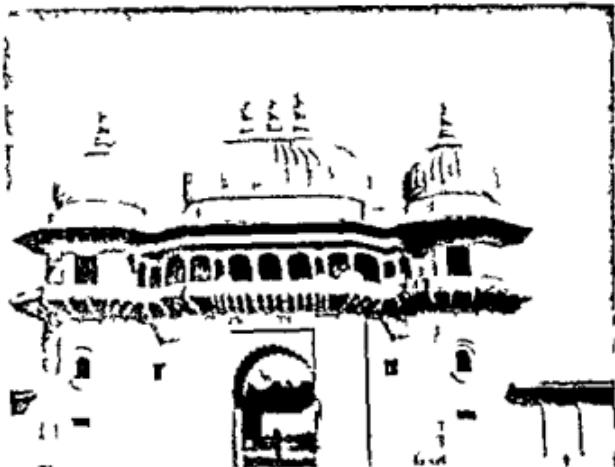
Ein Aufbewahrungsort für Somaopfanzeln (Vorratskammer) eine Wohnung des Agni (Feuerstätte) ein Sitz der Frauen (Frauengemach) ein Schuppen ein Sitz der Götter dist du o göttliche Hütte „Nahrungstisch mitlich reich auf der Erde errichtet erbaut tragend den der alte Speisen enthält verleiße nicht de die die von dir Besitz ergreifen“ De unter Ghet erbaute Hütte die durch Seher erbaute gegenständete schützt Indra und Agni d. e. Hütte den Soma enthaltenden Sitz (Av 9 3 trad H 2 zimmer Altindisches Leben S 151ff). Aus diesen Zaubersprüchen erhellt die Heli gkeit der Wohnstätten die hier Holzbau ten nicht Lehmhäuser waren. Aus den Ansplungen und Sprüchen in Rigveda und Atharvaveda rekonstruiert II Zimmer das altindische Wohnhaus. Vier Eckpfleifer wurden auf festem Grunde errichtet. Stützbalken lehnten sich schräg wider d. eselben. Deckbalken verbanden d. Grund und Eckpfleifer des Hauses. Lange Bambusstäbe lagen auf Ihnen und bildeten als Sparren das hohe Dach. Zwischen den Eckpflefern wurden je nach Größe des Baues noch verschiedene Pfosten aufgerichtet. Mit Stroh oder Rohr in Bündel gebunden füllte man d. e. Zwischenräume in den Wänden aus und überzog das Ganze dam. t. Regel Klammern Stricke Riemens hielten d. einzelnen Teil zusammen. Auch die Türe wurde mit einem Rahmen verschlossen wie im homerischen Haus. Vier Räumlichkeiten oder Teile des Hauses hofes werden erwähnt agn gala das gemeinsame Wohngemach hat rdhna d. Vorratskammer das Frauen gemach und das Nebengebäude.

Dank den zahlreichen Darstellungen altindischer Häuser auf den Reliefs von Bharhut Santschi u. O können wir uns davon auch konkrete Vorstellungen machen (Abb. 93). Wenn auch nicht aus Holz allein sondern oft aus Lehm und Bambus gebaut bestätigen uns diese Bilder die literarische Überlieferung. Drei oder vier Häuser waren im Rechteck gebaut



94 Ansicht von Tandschur (Ausschn tt)
(Nach E. La Ro he)

und umschlossen einen Hof in dem die Herde Schutz fand Ein Doppeltor von zwei kleinen Fenstern flankiert bildet die Straßenfront Die hat sich bis heute so erhalten wie uns ein Blick auf die einfachen Häuser in Tandschur (Abb 94 in der Ecke l u) lehrt Mit Ausnahme des Daches hat sich hier also in zwei bis dreitausend Jahren nichts geändert Wir können aus dieser Gegenüberstellung auf das weitgehende Festhalten an der Tradition in vielen anderen Kulturdingen schließen Die Dachformen waren wohl seit jeher verschieden und anderten sich mit der Bodenbeschaffenheit Am Bharhutrelief aber sehen wir das uns von den buddhistischen Tschaityas her bekannte Tonnendach in seiner ursprünglichen Verwendung Es hat schon die durch die Konstruktion bedingte Gratung und als Folge davon die spitzbogige Form der Giebelfelder Daneben gab es Häuser mit flachen Dächern mit einem Pavillon unter dem der Hausherr saß und der ihm verschiedene Räume ersetzen konnte Man schlaf ja gewohnt auch am Dache Solche Dachterrassen mit Pavillons finden wir ebenfalls seit Sāntschī in Relief und Malerei besonders in der Miniaturenmalerei des 17—19 Jh , häufig dargestellt Eine Vorschrift des Mānasāra lautet, daß das vordere, mittlere und rückwärtige Tor eines Hauses gleiches Niveau haben und in einer Achse liegen soll Und zwar soll das äußere Tor nicht genau in der Mitte der Fassade liegen sondern etwas seitlich Die gleiche Regel soll bei Tempeltoren beobachtet werden Außen soll am Tor eine *tedikā* oder erhöhter Sitz eingebaut werden Den Sitz im Haus tor, das zu diesem Zweck in eine Nische gerückt ist (nicht etwa die Bank an der Hausmauer) fand ich als auffallende Ausnahme auch in einem ostpersischen Dorfe Sāfiābad, das dadurch als eine alte indoarische Siedlung gekennzeichnet erscheint Die Vedika wurde in Indien zu



97 Eingangstor zum Palast des Mahārāja von Gwalior
(Phot. Dr Niedermayer)

Fatehpur Sikri und Delhi, ja selbst gewisse Grabbauten nicht zu verwechseln, hat jeder alte Rādschputenpalast sein individuelles einmaliges und daher unvergängliches Gepräge und seinen besonderen Reiz. Diese dreißig bis vierzig Paläste aus dem 16—19 Jh lassen sich daher auch nicht unter Typen zusammenfassen, da keiner dem anderen gleicht und die von Lebensgewohnheit, Luxus und Zeremoniell vorgeschriebenen Zimmer, Sale, Bäder, Garten und Parkanlagen doch immer wieder von neuen Gesichtspunkten aus zu einem Ganzen vereinigt sind. Freilich hatten die indischen Baukünstler für

die Schloßbauten den gleichen guten Bundesgenossen wie die europäischen, die reiche Landschaft, eine Voraussetzung die den Architekten Vorderasiens häufig fehlte. Wo irgend erreichbar baute man die Schlosser in bewachsenes Hügelgelände mit Teichen, Seen und Wasserfällen. Der Palast des Mahārāja von Udaypur am Potscholasee mit seinen bautengeschmückten Inseln ist die schönste und großartigste Anlage dieser Art in Indien (Abb. 98). Doch ist dies nur ein Beispiel von den vielen Wasserschlössern die man, wenn auch nicht in dieser Größe, besonders in den indischen Berglandschaften in Kaschmir, Siam, Birma, Ceylon findet. Hunderte von Seen sind mit einem Inselchlößchen geziert. Neben Udaypur seien die großen Wasserschlösser von Dschapur und Amber, Adschmir, Bidschapur und Dlg erwähnt.

Zum Wasser gesellen sich die Gärten, die in Indien seit jeher eine große Rolle spielten. Kennen wir doch — Japan ausgenommen — kein zweites Land, in dem die religiösen Gebräuche so sehr mit Blumenspenden und Blumenschmuck verbunden waren und sind wie in Indien, wo Blumen höchste Symbolträger sind und die meisten Gottheiten ihre ihnen besonders heiligen Blumen haben, an der Spitze Brahma Vischnu und Shiva mit dem ihnen heiligen, morgendlich rosafarbenen, dem mittägig blauen und dem weißen Lotus als Symbol von Vergehen und Werden des Zerstörers und Lebendspenders. Der Hausgarten war notwendig für die allmorgendlichen Blumenspenden an den Hausgott vom eigenen Garten, für das tägliche Pradakshina der Hausfrau um den Tulstrauch und für bestimmte Baume, deren Zweige und Blätter man bei den Familienfesten nach Vorschrift brauchte. Wir wissen zwar über den altindischen Garten herzlich wenig, können aber annehmen daß die geometrische Anlage auf eine alte einheimische Tradition zurückblickt. Die Einteilung in Quadrate mit dem Achsenkreuz, der mystischen Swastika der Inder, scheint für den Garten wie für den Dorfplan seit Alters oberster Grundsatz gewesen zu sein. Babars Klage über den Mangel an Garten in Indien dürfte, wie Havell bemerkt, wohl nur auf seine völlige Unkenntnis des Landes zurückzuführen sein. Wahrscheinlich brachte er dem Lande zurück was in früheren Jahrhunderten von Indien nach Afghanistan an Gartenkunst



98 Palast des Mahärána von Udaypur
(Nach E. La Roche)

hinaufgetragen worden war. Wir können noch nicht abschätzen, wie viel indisches Kulturgut schon in sassanidischer Zeit nach Westpersien gebracht wurde. Jedenfalls ist die prinzipielle Übereinstimmung der persischen Plananlage mit der indischen und dieser mit dem altindischen Dorfplan auffallend.

Hören wir, zu den Palästen zurückkehrend, noch die Charakteristik von Fergusson Burgess: „Sie sind selten mit viel Rücksicht auf architektonische Symmetrie oder Wirkung angelegt, sind aber trotzdem immer pittoreske und meist sehr schmuckvolle Objekte in der Landschaft, wo man sie findet. In der Regel sind sie an felsigen Vorsprüngen gelegen, die in einen See oder Teich hineinragen oder über ihm hängen, in diesem Klima stets eine angenehme Umgebung für alle Bauten; und die Art, wie sie in die Felsen hineingepaßt sind oder ihnen zu entwachsen scheinen, führt häufig zu malerischen Kombinationen. Zuweilen sind ihre Fundamente mit Rundtürmen oder Bastionen befestigt, auf deren Terrassen sich das Schloß erhebt, aber auch sonst ist der Sockel meist bis zu beträchtlicher Höhe massiv emporgeführt in einer Art, die dem Gebäude einen wohltuenden Anblick von Solidität verleiht so leicht auch der Oberbau sein mag und häufig ist. Wenn man zu diesen natürlichen Vorteilen die Tatsache hinzunimmt daß der vornehme Inher eines schlechten Geschmackes fast unfähig ist und daß alle diese Paläste genau das sind, was sie zu sein vorgeben, ohne etwas vorzuspiegeln was sie nicht sind oder irgendwelchen alten oder neuen Stil zu kopieren, außer den, der ihren Zwecken am besten entspricht — dann wird es nicht



99 Tortfassade des Palastes Man Singh auf der Festung Gwâlîor
(Phot. Dierz-Niedermayer)



100 Straße in Gwâlîor
(Phot. Dierz-Niedermayer)

schwer sein, sich vorzustellen, was für dankbare Forschungsobjekte diese Râdschputen Paläste wirklich sind“ Was Fergusson Burgess über die Unmöglichkeit der Vermittlung ihrer Schönheiten und Reize in seinem Handbuch sagt, gilt auch für uns. Ohne genaue Pläne und Interieur-aufnahmen, die bisher fehlen, können wir weder von ihrer Raumordnung noch von ihren intimen Schönheiten eine Vorstellung gewinnen „Ein Palast ist nicht wie ein Tempel — ein einfaches Gebäude mit einer oder zwei Hallen und Cella, das hundert anderen gleicht, sondern ein großer Komplex von öffentlichen und privaten Gemächern, die als Ganzes mehr für den praktischen Gebrauch, als für die äußere Wirkung gruppiert sind“

Einblick in die Hôfe eines hinduistischen Palastes bekommen wir nur in Gwâlîor (Abb. 101), bei den übrigen Beispielen müssen wir uns mit dem äußeren Anblick begnügen

Auch in Südinndien ist von den Palästen der alten Dynastien, der Pallava, Tschola, Pandya usw nichts erhalten, und von Ruinen nichts bekannt geworden. Die paar Paläste (und Pavillons) in Madura, Tandschur, Vidschayanagar, Tschandragräti stammen aus dem 17—19 Jh und stehen so sehr unter islamischem Einfluß, daß wir uns hier mit einem kurzen Hinweis begnügen können

Einer der ältesten noch erhaltenen Râdschputen Paläste ist der von Man Singh (1486—1518) erbaute am Burghügel von Gwâlîor. Aus hellem Sandstein erbaut beherrscht seine mächtige festungsartige Ostfassade mit ihren Rundtürmen die Stadt (Abb. 99). Der untere Teil der Mauer ist wie bei vielen Indischen Palästen



101 Mān Singh's Palast in Gwālior
Raum an der Nordseite des westlichen Hofs
(Nach E. La Roche)

glatt und nur durch zwei Wulstbänder gegliedert dann folgt getragen von einem Gesims das mit den herzförmigen Blättern der *Ficus religiosa* geschmückt ist ein Blendarkadenfries von festlicher Anmut Seine durch spätrale Furchung belebten Pfeller tragen würfelförmige rautengeschmückte Kapitale und die gehet gten Krönungen der Shikharas Zwischen den Pfählen sind gewellte Toranabögen eingespannt Das Eingangstor (Abb. 99) in den Vorhof hat einen reich ornamentierten Türsturz und Turbogen darüber einen Altan der bei festlichen Einzügen als Musikgalerie gedient haben dürfte mit durchbrochenem Steingitter Über der Blendbogengalerie ziehen sich Balkongalerien von Konsolen gestützt gekrönt von den Turmbalkonen mit ihren tropenhelmartigen Kuppeldächern die ursprünglich mit vergoldetem Kupferblech bedeckt waren Die Fassade ist außerdem in farbigen Flieseninlagen geschmückt Vom Vorhof aus gelangt man in die beiden hintere nander gelegenen Innenhöfe um die die Wohnräume liegen Das Erdgeschoß des östlichen Hofs wird beschattet durch ein gewelltes Vordach aus Steinziegeln mit Blattschmuck getragen von Löwenkonsolen Die Tore haben weder toranaartige Abschlüsse Die Wände sind in horizontale Streifen geteilt die im greifbarigen Fliesenmosaik farbig geschmückt sind Der dritte ilge Erker des Zenana (Harem) wird von reich skulptierten Konsolen getragen Der kleinere westliche Hof erhält ein eigenartiges Antlitz durch die fast komisch wirkenden mächtig ausladenden Rundkapitale und die reiche Stilmönstramentation mit Durchbrucharbeiten Im angrenzenden Querräum läuft oben ein Gang herum durch dessen durchbrochene Sandsteinbrüstung hohes Seitenlicht eindringt Hofseitig ist dieser Gang wie man auf Abb 101 sieht durch ein tiefes Steingitter geschlossen und ein solches er auch teppichartig die Brüstung

Prächtige Paläste erbauten ferner in Rājputāna die Rājputfürsten erst in Tschitor dann nach 1568 in der



102. Palast in Datlyā (nach E. B. Havell)

gekrönt, die in Verbindung mit den kleinen Zierkuppeln und der zentralen Kuppel eine reich gegliederte Krönung geben. Die Hauptfront spiegelt sich im davor liegenden Teich.

zweiten Residenz, dem pittoresk am Pitschola See gelegenen Udaypur (Abb. 98). Im Gegensatz zu seiner durch die vielen Türme erwirkten Gelöstheit die sich gut in den Rahmen seiner heiteren Umgebung fügt, zeigt der Palast von Datlyā in Bundelkhand aus dem 17. Jh. eine ernste geschlossene kubische Masse von Granit, die sich auf einem ca. 12 m hohen Unterbau erhebt (Abb. 102). Von den vier Stockwerken schließen die beiden obersten einen Hof ein, aus dessen Mitte ein weiterer vierstöckiger turmartiger Bau mit den Privatgemächern sich erhebt. Die beiden untersten Stockwerke, die sich über die ganze Baufläche ausdehnen, enthalten die offiziellen Empfangs- und Staatsräume. Die größeren Räume der oberen Stockwerke liegen in den vier Ecken und Mitten der Fassaden und sind mit Kuppeln

Systematik der Baukunst

1. Baustoffe und Bauwerk

Die prinzipielle Stellung der Inder zum Baustoff und seiner Verarbeitung hat With in seinem vortrefflichen Buche über Java bereits charakterisiert „Gegenüber dem Begriff der Masse als elementarem Prinzip der Verwirklichung, der Erdhaftigkeit und der Realität treten die Verschiedenheiten der Stoffarten ganz in den Hintergrund, schrumpfen die Materialbesonderheiten wie zwischen Holz und Stein zu nebensächlichen Erscheinungsformen zusammen. Die Masse wird gewissermaßen unter ihrem philosophischen, aber nicht unter ihrem naturwissenschaftlichen Aspekt angesehen und behandelt und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Eine Einfühlung in die stofflichen Bedingungen, in die Besonderheiten von Stoffarten und ihre spezifischen Strukturen hat es nicht gegeben und würde soviel bedeuten, als die künstlerische Wirkung durch Bezugnahme auf materielle Bedingungen trüben und ihren Gultigkeitscharakter abschwächen. Man baute und bildhauerte fast ausschließlich in dem Materiale, das man vorfand, und formte in diesem Materiale, unbekümmert um seine besonderen Materialbedingungen.“

Diese prinzipielle Grundlegung gilt für ganz Indien. Trotzdem dürfen wir die Frage nicht mit dieser Feststellung bewenden lassen und können eine, wenn auch knappe, Rechenschaft über die materiellen Gegebenheiten, ihre Verteilung, Anwendung und Auswirkung nicht umgehen. Denn oft werden sie doch von schicksalhafter Bedeutung.

Die Ausgrabungen, die uns allein über Art und Verbreitung der Baustoffe in den älteren Perioden Aufschluß geben können, sind in Indien eben im besten Gange und es wird Jahrzehnte

brauchen, bis wir zu einem abschließenden Urteil darüber gelangen können. Vorläufig bringen sie fast jedes Jahr Überraschungen. Fest steht heute schon, daß die in den anderen Kulturländern Asiens gebräuchlichen Baustoffe auch im alten Indien angewendet wurden. Lehmklötzte und Lehmziegel, Backstein, Stein, Holz und Rohr. Da die Halbinsel alle Arten von Landschaften aufweist, Urwälder, Dschungel, Sumpfgegenden, Lehmländer und Gebirgsländer, war man stets vom Material abhängig, das der Boden zur Verfügung stellte. Nur für besondere Luxusbauten oder

Heiligtümer wurde etwa Holz oder Steinmaterial auch von weiterher geliefert. Es ist selbstverständlich, daß die Ackerbauer ihre Wohnhäuser nur aus billigem bodenständigem Material bauten, also im Indusland vorwiegend aus Lehm und Rohr, im Gebirge vielfach aus Bruchstein, aber auch aus Holz, das schon mehr Arbeit erforderte, im Gangesland aus Rohr und Holz und so fort durch ganz Indien gemäß dem oft wechselnden Boden. Die alten Hausbauten sind jedoch ebenso wie die Dorfanlagen, wie schon S. 79ff ausgeführt wurde, für die spätere historische Baukunst vielfach von grundlegender Bedeutung, daher wohl zu beachten.

Die Bauernhöfe auf den Bharhutreliefs (Abb. 93) sind offenbar aus sonnengetrockneten Lehmziegeln erbaut, wie wir sie in gewissen Teilen Indiens, besonders im Pendschab heute noch finden und mit tonnenförmigen Dächern gedeckt. Diese sind entweder halbkreisförmig oder spitzbogig und bestanden wohl stets aus einem mit Matten und Lehmziegeln belegten Rohrgerüst. Strohgedeckte Dächer dieser Art haben heute noch die bengalischen Bauernhäuser. Der schweren Regengüsse wegen sind sie steil und weit herabgezogen. Diese Bengalihäuser zeigen auch noch die schon in den Zaubersprüchen des Atharvaveda indirekt beschriebene urale Bautechnik der Rohrhütten, deren Hölzer mit Bast verbunden wurden: „Der alle Schätze enthaltenden Hütte lösen wir auf die Knoten der Strebepeiler, der Stützbalken und der Deckbalken“, „Ich löse auf die Knoten an den Sparren, an den Riegeln, an den Verbänden und am Rohr, an den Seitenposten, an den Klammen an den Rohrbüscheln und an den Verbindungen“. Gemeint sind die unsichtbaren Schlingen des Zaubers, die beim Beziehen der Hütte durch die Zaubersprüche gelöst werden sollen und die man in die wirklichen mit hinein verknotet dachte (vgl. Zimmer I c S. 151 f.). Später erst wurde für anspruchsvollere Häuser geschnittenes Holz benutzt, das Gelegenheit zur Entwicklung der reichen Bauornamentik bot durch die sich die indische Baukunst auszeichnet.

Es ist uns durch Arrian überliefert, daß Städte an Flußufern und in Niederungen aus Holz, solche in höheren, beherrschenden Lagen, wo sie Überschwemmungen weniger ausgesetzt waren, aus Lehm oder Ziegeln erbaut wurden. Diese Feststellung bezieht sich auf die Zeit des Megasthenes, des seleukidischen Gesandten am Hofe des Mauryakönigs Tschandragupta (vgl. S. 1 f.). Arrians Überlieferung wurde durch die neueren Ausgrabungen in Pataliputra, wo man



103 Der Felsentempel in Elephanta
(Phot. Diez Niedermayer)

Reste der alten Holzpfiler fand und der Lehm- und Rohziegelmauern von Shravasti, Bhita und anderen Städten bestätigt.

Ziegel, die über das 4 Jahrh zurückreichen, wurden in den Gangesebenen nicht gefunden, und es ist nicht wahrscheinlich daß sie in diesem Teil Indiens vor der Ashokazeit verbreitet waren. Die schwerfällige Gestalt und mindere Qualität der in Sarnath und anderen Orten in der Ashokaperiode verwendeten Ziegel verraten die noch geringe Erfahrung in der Herstellung dieses Materials. (Die Ziegel der Mauryazeit in Sarnath messen bis zu $55 \times 33 \times 10$ cm, jüngere $40 \times 20 \times 5$ cm, übertreffen also die babylonischen an Größe Vgl meine Backstein-tabelle in „Islamische Baukunst in Churasan“ (Folkwang Verlag 1923) S 170 und H Hargreaves, Excavations in Sarnath in Arch Surv of India, A R 1914/15 S 109f)

Dagegen hat sich Marshalls Vermutung, daß die Ziegelfabrikation im Indusland und den nordwestlichen nahe an Persien und Mesopotamien heranreichenden Provinzen Indiens älteren Datums sei, durch die neuesten Ausgrabungen im Pendjab glänzend bestätigt. Man deckte in Mohendscho Daro und in Harappa Reste von groß angelegten Bauten aus gebrannten Ziegeln z T mit Fußböden aus farbig glasierten Ziegeln auf, die mit einer bisher unbekannten altindischen Bilderschrift versehen sind und in eine in diesen Gegenden prähistorische Zeit, in das 6—2. Jahrh v Chr zurückreichen. Die Ruinen bestehen aus älteren Strata und jüngeren Ruinen. Ein Riesenstupa aus Ziegel wird ins 2 Jahrh v Chr angesetzt (III London News Nr 532 v 20 Sept. 1924) Bis hierher scheint also die babylonische Backsteinarchitektur ihre Ausläufer gesendet zu haben. Seit jener Zeit muß man mit einer kontinuierlichen Entwicklung der Ziegelbaukunst in Indien rechnen, die freilich erst später auf Grund topographischer Vorarbeiten wird festgelegt werden können. Alte Ziegel mit Maurerzeichen und mit Inschriften wurden in den verschiedensten Teilen Indiens gefunden (Rhys Davids, Buddhist India S 121) Auch wird von Ziegelbauten in fast allen alten Texten, den Dschatakas, Vinayas und Puranas häufig gesprochen. Ein deutig bestimmbarer Ziegelbauten zeigen die Amaravati-reliefs (Abb 104). Sie wurden für den Hausbau sehr viel verwendet, die Wände jedoch meist mit Tschunamstück überzogen und bemalt. Sehr verbreitet war der Ziegelbau im Indusgebiet und in der Landschaft Sind, wie die Ausgrabungen beweisen. Aber auch in den östlich gelegenen buddhistischen Wallfahrtsorten wie in Sarnath und Bodh Gayā gab es zahlreiche bedeutende Ziegelbauten. In Sarnath waren der nach seinem Erbauer so benannte Dschagat Singh Stupa aus der Mauryaperiode und viele andere Bauten aus Ziegel erbaut, wovon heute nur noch die Basen erhalten sind (cf Daya Ram Sahni und Vogel, Catalogue of the Museum at Sarnath, Calcutta 1914). In Bodh Gayā steht heute noch an der geheiligten Stelle der Erleuchtung ein großer aus Ziegel erbauter Tempel, der in seiner heutigen Ausstattung frisch nicht über das 9—10 Jahrh zurückdatiert werden darf und birmanische Formen hat.

In Südinien ist die Ruine der strukturierten Tschaityahalle in Guntupalle ein sehr wichtiges Ziegelbaudenkmal (Arch Survey, A. R., Madras 1917). Dieser apsidale Hallenbau von ca 18 m Länge und 5 m Breite hatte $1\frac{1}{2}$ m starke Ziegelmauern und war mit Ziegeln eingewölbt. Da die Decke eingestürzt ist, läßt sich die Wölbtechnik nicht mehr feststellen.

Im allgemeinen spielte jedoch trotz der vielen zerstörten Ziegelbauten das Ziegelmaterial im Tempelbau eine dem Stein weit aus untergeordnete Rolle. Es wurde mehr für die oberen Stockwerke von Gebäuden und Türmen, ferner Nebenbauten und kleinen Tempel benutzt. In der tempelreichen Provinz Orissa eignet sich, wie Ganguly feststellte, die Erde nicht dafür, daher fehlen Ziegelbauten fast gänzlich.

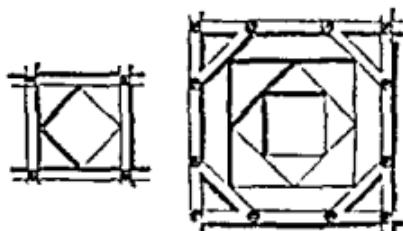
Daß der Steinbau in Indien sehr weit zurückreicht, beweisen die Reste der kyklischen Mauern von Radschagrīha, der von Bimbisāra, dem Zeitgenossen Buddhas erbauten Residenz (cf V H Jackson, Notes on old Rajagrīha, Arch Rep 1913—14). Freilich wurde sonst bis heute kein Steinbau vor der Ashokazeit bekannt. Sir Marshall führt diesen merkwürdigen Mangel an alten Denkmälern aus jener Zeit, in der die Inder zweifellos schon eine gut entwickelte blühende Zivilisation hatten, auf das Überwiegen des Holzbaues und die zerstörende Kraft des Klimas zurück (The Cambridge hist of India I, 612). Aber müssen wir angesichts der oben erwähnten neuesten Ausgrabungen sehr alter Ziegelbauten nicht auch für den Steinbau noch mancher Entdeckung gewartig sein? Jedenfalls ist der Streit, ob der Steinbau erst durch den alexandrinischen Einfall und die Griechen nach Indien gebracht wurde, in E schon deshalb hinfällig, weil der indische Steinbau ohne Bindemittel und ohne echten Bogen und Wölbung schon durch seine entschieden mangelhafte Werkart die Unkenntnis der hellenistischen Steinbautechnik beweist.

Er erscheint vielmehr mit seinem Vorkragensystem als einfache Fortsetzung des allgemein verbreiteten prähistorischen bzw. primitiven Steinbaues. Die indische Kunst hat ja trotz ihrer unvergleichlichen Größe und Schönheit mehrere Merkmale mit der Kunst der primitiven Volker gemein. Jedenfalls war jedoch der Stein in historischer Zeit der für den Tempelbau weitaus meist verwendete Baustoff. Ganguly zitiert eine Wertskala aus dem Babishya Purana, der zufolge die Belohnung der Götter für einen Ziegelbau zehnmal höher sei als für einen Rohr oder Holzbau, aber für einen Steinbau wieder zehn mal höher als für einen Ziegelbau (I c S 103). In den Puranas finden sich auch zahlreiche Stellen mit Vorschriften für Stein- und Ziegelbau und Ganguly sieht darin einen Beweis für die Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst, die ihre eigenen Traditionen hatte. Der Steinbau übernahm allerdings die vom bildsamen Holz vorgebildete reiche Bauornamentik und entwickelte sie werkmaßig zu einer unerhörten Pracht und Mannigfaltigkeit, neben der auch unsere Gotik zurücktreten muß. Verwendet wurde vorwiegend Sandstein und Granit. Da neben gab es besondere harte feinkörnige Steinsorten, wie den an den Orissatempeln für Architrave und Rahmungen verwendeten Chlorit, die sich für jene exakte messerscharfe Detailarbeit eigneten, die uns an vielen Tempeln heute noch in Erstaunen setzt. Die Fassaden wurden übrigens in Orissa häufig mit einer roten Farbe gefärbt, die ihnen heute eine schone Patina verleiht. Dagegen ist die Verkleidung mit Stuck in jüngerer Zeit eine Verfallserscheinung. Der Mauerbau wurde in Indien in der Regel ohne Mortel durch einfache Schichtung der exakt zugehauenen Quadern vollzogen. Und zwar wurden zunächst die Außen- und Innenwand aus sorgfältig behauenen Blöcken errichtet, dann der Zwischenraum ausgefüllt. Auch dieser wurde, wie Ganguly an Ruinen in Orissa konstatieren konnte, sorgfältig mit horizontalen Steinschichten ausgefüllt, ferner sind keilförmige Platten, die mit eisernen Klammern verbunden sind, ein gelegt, um die Stabilität zu erhöhen. Die Vertikalbindung ist so angeordnet, daß die Vertikalfuge in den zwei nächstliegenden oberen und unteren Schichten keine Fortsetzung findet. Diese Bindung finden wir auch im etruskischen Mauerwerk (z.B. an der Porta Marzia in Perugia), sie könnte also wie die Vorkragetechnik, pelasgischen Ursprungs sein. Die sorgfältige Bindung war die Voraussetzung der Haltbarkeit dieser mortellosen Mauern und die frühe Zerstörung vieler indischer Tempel hat, wie Ganguly bemerkte, in der nachlassigen Anordnung der Bindung ihren Grund.

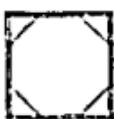
Da die radiale Wolbung in Indien vor der islamischen Invasion keinen Eingang fand, mußten alle Raumspannen durch Vorkrägen und horizontale Balken eingedeckt werden. Cellawände wurden zu diesem Zweck bis zur Höhe eines Raumkubus geführt, dann wurden Steinlagen horizontal vorgekragt, um den Raum für die Überdachung zu verengern. Die Hochführung der Cellabauten war also schon durch diese Bautechnik bedingt. Da die Steinbalken allein bei größeren Spannungen, wie Toren, größeren Zellen oder Hallen den Druck



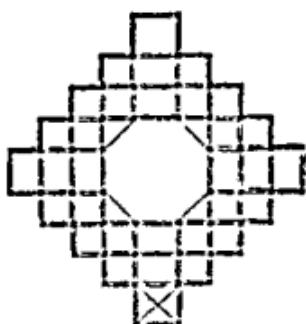
104 Relief vom Stupa in Amaravati



105 Schema der Deckenkonstruktionen
(nach Ferguson)



106 Plan einer Dschalna Kuppel



107 Plan einer Dschalna Vorhalle

der darausliegenden Last nicht ertragen hätten, wurden häufig eiserne Traversen eingezogen.

Für die in Indien schon im ersten Jahrtausend verbreitete Eisenindustrie ist ja die Eisernen Säule in Delhi das beste Denkmal (vgl. S. 13). Dabei handelt es sich um rostfreies Eisen, dessen Herstellung in Europa erst in neuester Zeit gelang. Eine Eisernen Säule von der Größe jener in Delhi wäre in Europa vor etwa 1850 noch kaum möglich gewesen.

Der Widerstand der India gegen die Anwendung des echten radialen Bogens drückt sich in dem indischen Axiom: Ein Bogen schlägt nie aus. Sie bevorzugten den mit vorkragenden Horizontalabschichten gebauten Bogen, weil dieser in sich ruht und keiner Verschiebungen und Hintermauern bedarf. Seine Stabilität ist freilich auch bedingt und hat sich in Indien sehr häufig durch Einsturz infolge von Verschiebungen als tragisch erwiesen. Im Verband von Stadtmauern sind zweifellos echte Bögen sicherer als schiefrechte. Die Überkragungstechnik bedingte jedoch in Indien den Spitzbogen, der so seinen zweckmäßigen Ursprung fand in der hinduistischen Baukunst jedoch als strukturelle Gestalt nicht durchgedrungen ist, sondern auf die Gandharabecke beschränkt blieb.

Auf die Raumendeckung übertragen, wurde nun das indische Vorkragungs- und Überkragungssystem von grundlegender gestaltbildender Bedeutung. Für wirkliche Hohlkuppeln ergab sich dadurch die hohe Spitzform. Hohlkuppeln spielten jedoch im indischen Tempelbau keine Rolle und kommen auch nur an buddhistischen Gandhārabauten vor (vgl. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandāra I, 114). Die aus Bambus entstandene Shikharasform kam der indischen Wölbtechnik halben Weges entgegen. Die Shikharas sind jedoch wohl seltener Hohltürme, wie das hier wiedergegebene Schema vermuten ließe (Abb. 108), sondern Vollbauten, wie die Ruine Abb. 109 zeigt, die durch ihre Flankenöffnung einen lehrreichen Einblick in die Bautechnik dieser Turme gibt. Aber nicht solche Turmwölbungen, sondern die Einwölbung der Pfeilerhallen, der Mandapas zeitigte den eigentlichen indischen Wölbstil, wenn man ihm so nennen darf.

Die ältesten indischen „Horizontalkuppeln“ finden wir in den Dschalnabauten Westindiens, in Mount Abu Palitana und Girnar (vgl. S. 74f.) vom 11. Jahrh. an. Das Prinzip dieses Eindeckungs-



108 Schnitt des Yudhischtira Tempels Mahendragiri
(Nach A. R. Madras 1916)



109 Shikharan mit Enecht
in der Konstruktion
(nach Havell)



110 Bhimas Tempel in den Mahendragiri hills
(nach A. R. Madra 196)

systems veranschaulichen die Abb 105f wiedergegebenen Schemata. Die Einheit bildet ein durch vier mit Architraven verbundene Stützen gebildetes Quadrat dessen Ecken mit Balken überquert werden so daß die noch bleibende rautenförmige Öffnung mit einer meist ausgehohlten (und reich ornamentierten) Platte zugedeckt werden kann. Die möglichen Komplizierungen zeigen die Figuren. Größere Quadrate brauchten Zwischenstützen und führten zur achteckigen Eindeckung deren Reihung in größeren Hallen zu reizvollen Kombinationen führte. Die allseitige Erweiterung dieses Systems geschah jedoch durch Vorsetzung von Säulen auf allen vier Seiten wodurch abgetreppte Raumkörper entstanden deren Eingänge in den Ecken liegen (Abb 107). Man pflegt diese Art von Eindeckung aus der Holzkonstruktion abzuleiten ohne daß dafür ein Beweis oder eine Notwendigkeit vorliegt. Jedenfalls hat das Holzmaterial, die langen Balken nicht zu dieser Methode gezwungen. Der Druck war in diesen Säulenhallen wiederum ein vertikaler daher konnten Verstrebungen aller Art wegfallen. Auch Wände waren überflüssig und waren oft durch Schranken ersetzt. Die Überleitung führte vom Achteck über das Sechzehneck zum Kuppelbau. Die Kuppen erhielten eine horizontale Dekoration in konzentrischen Ringen statt mit vertikalen Rippen.

Der Steinbau reicht in Indien in die vedische Zeit zurück worauf nicht nur die Veden selbst sondern auch die ältesten Denkmäler, die kyklischen Mauerreste von Radschagriha der von Bimbisāra im 6. Jahrhundert v. Chr. verlassenen Residenz schliefen lassen. Doch durfte ja der Steinbau in jener Zeit auf wenige Platze die geeignete Material boten beschränkt geblieben sein wie Sir Marshall vermutet (The Cambridge history of India I 616). Das Manasāra gibt auch

eine Einteilung der Bauten auf Grund der Einheit oder Mehrheit der verwendeten Baustoffe Einheitliche Bauten heißen *Sudha*, reine, solche aus zwei Baustoffen, wie Stein und Ziegel *Misra*, gemischte, mehrstoffige endlich *Samkarma*, verschmolzene

Können wir die Werkart der struktiven Bauten von den Denkmälern ablesen, so künden uns weder die Felshohlbauten noch die aus dem gewachsenen Fels gehauenen Tempel von Mavalipuram, Elura u. a. O. etwas über die hier angewandte Technik. Die indische Literatur schweigt darüber. Auch M. Ganguly, der seine heimische mündliche und schriftliche Tradition kennt, weiß in seinen Ausführungen über die Orissa-Höhlen über die technischen Gebräuche nichts zu sagen. Daß die Schwierigkeit der Felshöhlung mit der Qualität des Gesteins wechselte, versteht sich von selbst. Der Orissa-Sandstein war relativ leicht auszuholzen. Allein man schreckte auch vor dem Granit nicht zurück, wie Mavalipuram zeigt. Sehr geschickt wurde in den Höhlenbauten durch Systeme von Löchern, Rinnen und Abzugskanälen für den Abfluß des Sickerwassers gesorgt. Können wir uns die Technik der Aushöhlung der unterirdischen Tempel und Sale und Galerien noch vorstellen, so versagt unsere Phantasie völlig angesichts der aus dem Fels skulptierten von Elura oder Mavalipuram. Trotz aller technischen Errungenschaften unserer Zeit stehen wir vor ihnen wie vor Wundern.

2. Die Baugestalten

Holz ist das bildsamste Baumaterial und da es in Indien reichlich vorhanden ist, im Gegensatz zu den anderen alten Kulturländern, wie Ägypten, Mesopotamien, Iran und Nordchina, wurde es der gestaltenbildende Baustoff der indischen Architektur. Mit einer schon ausgebildeten mythokosmischen Weltanschauung ausgerüstet, besiedelten die Indoarier um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. die Flüßtäler Nordindiens und bauten ihre Hütten, Dörfer und Opferplätze aus Baumstämmen, deren Anordnung, wie wir aus den S. 80 zitierten Rig-Veda Sprüchen schließen können, schon in ältester Zeit nach festgelegten Vorschriften vorgenommen wurde, um die Gottheiten magisch mit den Bauwerken zu verbinden. So wurden die von der Priesterschaft geschaffenen Mantras, die Zaubersprüche, in Indien sogleich oberste Gestaltungsfaktoren und die so ausgebildeten Gestalten, tektonische wie ornamentale, wurden unantastbare Symbole der Gottheiten und vorgeschrriebenes Material für die Bauhandwerker. Diese Bildungen vollzogen sich in den Dorfsiedlungen der vedischen Zeit und wurden von der buddhistischen, als der ältesten Monumentalkunst schon fertig übernommen und in Stein, Ziegel und Ton nachgebildet.

So kommt es, daß wir die ältesten Tschaityafassaden, wie Kondānē (Abb. 22) schon mit architektonischen „Ordnungen“ geschmückt finden, in denen die Einzelgestalten in bestimmten Folgen angeordnet sind. Diese „buddhistische Ordnung“, wie sie Jouveau-Dubreuil nennt, besteht nicht aus Saule und Gebälk, wie die uns vertrauten Ordnungen, sondern aus einer Basis mit Balustrade, Fenster, stufenförmig vorkragendem Gebälk und lotusblattförmigem Sonnenfenster, also aus neuen Elementargestalten, die in Indien mit esoterischer Symbolik gefüllt waren. Diese Esoterik war ja auch Voraussetzung für die Gestaltung der griechischen Ordnungen, nur wurde sie von der bisherigen materialistischen Kunstgeschichte nicht in Betracht gezogen, ist übrigens auch als Geheimnis nicht ohne weiteres zu ergründen.

Die Balustrade ist der Ornament gewordene sakrale Zaun (*cedikā*) der alten vedischen Opferplätze der im Buddhismus als Stützenzaun monumentalisiert wurde. Dieser Holzzaun ist profaner Herkunft, er umhegte nicht nur Einzelgehöfte, sondern auch das Dorf, fungierte

also als Mauer. So waren, entsprechend hoher, die „holzernen Mauern“ gestaltet, von denen uns die alten Schriftsteller und indischen Quellen berichten. Mit dem Zaun waren meist die Tore (*toranas*) verbunden, die ebenso aus Holzgestalten in Stein übertragen wurden und die noch auf den Reliefs von Sāntschī und Amarāvati als holzerne Dorf- und Stadttore zu sehen sind. Über den Stadt- oder Festungstoren befand sich meist ein Wachthaus mit Tonnendach aus Bambus und Holzpalisaden (Abb. 109). Dieses althergebrachte Torgebäude wurde Vorbild für das spätere indische Festungstor mit dem *naubat Khāne* (pers.), der Musikgalerie, wie sie heute noch in Indien und Persien verbreitet sind. Dieses vedische Torana mit den drei Querbalken, die gleich den drei horizontalen Balken des Zaunes die göttliche Dreinheit, im Buddhismus also Buddha, Dharma und Sangha symbolisierten, verschwand mit den anderen vedischen Baugestalten in den ersten Jahrhunderten unserer Ära. In den Adschantāmalereien ist schon ein anderes Tor typisch, das dem Ziegel- und Steinmaterial besser entspricht (Tafel X).

Das Gitterfenster als nächstes Glied der Ordnung hatte in den Holzgitterfenstern der Häuser sein Vorbild. Das nach oben vorkragende Stufengesims krönte als Hti die frühen Stūpen und Dāgobas ebenso wie die Säulenkapitale der frischen Felsenvihāras. Ob es ursprünglich eine reine Holzgestalt war oder mit dazwischenliegenden Ziegelschichten gebildet war, wie Jouveau-Dubreuil annimmt, sei dahingestellt. Wahrscheinlich stammt diese Gestalt vom vedischen Altar und lebte deshalb in der buddhistischen Architektur als Stūpenkronung und Ornament weiter, um ebenfalls sehr früh zu verschwinden.

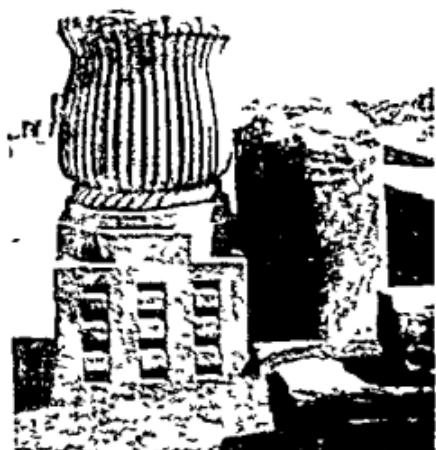
Als einzige Gestalt der „buddhistischen Ordnung“ vedischen Ursprungs hat sich das Sonnenfenster erhalten. Als *Kudu* wurde es eine der beliebtesten Schmuckgestalten der süd- und mittelindischen Baukunst (Abb. 123).

Obwohl Saule und Pfeiler in der buddhistischen Ordnung, die als Dekoration der Fassaden diente, nicht vorkommen, waren sie doch eine verbreitete Gestalt der buddhistischen Architektur. Darin scheint mir der Beweis zu liegen, daß die Saule nicht vedischen Ursprungs ist, sondern erst in der Ashokazeit in die indische Baukunst eingeführt wurde und daß hier die persische Saule, die ja in der indopersischen Satrapie des Darius im Indusland bekannt gewesen sein muß, anregend gewirkt hat.

Die Ediktsäulen Ashokas stehen den persischen noch sehr nahe. Schon in der Mauryaperiode aber vollzog sich, wie die Bharhutreliefs beweisen, die eigenartige indische Gestaltung der Säule. Offenbar wirkten dabei zwei Urgestalten zusammen. Die von der persischen abzuleitende zylindrische Steinsäule der Ashokazeit mit dem glockenförmigen Lotuskapitell und der primitive vier- oder mehrseitige Holzpfeiler, der aber im 3. Jhd. v. Chr. auch schon als Steinpfeiler der Stupenzüne in der Monumentalkunst heimisch ist (Abb. 8-16). Diese beiden Urgestalten wirkten sogleich aufeinander ein, so daß wir schon in den ältesten Felsbauten, wie in den Vihāras von Bhādshā und Nāsik eine fertige Säulengestalt antreffen, die sich am besten als eine Kombination von Holz und Steinformen erklären läßt. Diese frühbuddhistische auch im Tschaltya von Karli stehende Säule besteht aus einer Stufenbasis einem topfartigen Säulenfuß, dem achtsaitigen Schaft, einem stark ausladenden Lotus-Glockenkapitell, das in Bhādshā eingeschnürt ist und einer umgekehrten Stufenterrasse als Basis für die Deva Gruppe. In Karli ist zwischen dem Glockenkapitell und der Stufenterrasse ein geriefelter Torus eingeschoben von dem unten die Rede sein wird (Abb. 36). An dieser so gestalteten Säule nun stammt die Stufenbasis vom Holzbau, der Topf von der alten Holzsäule die man der Erhaltung wegen in einen runden Topf stellte, der abgefaste Schaft aus der Holztechnik das Glockenkapitell von den perso-indischen Ashokasäulen, während die krönende Stufenterrasse wieder eine Holz-Ziegel Gestalt ist. Diese Säule ist jedoch auf die frühen Felsbauten beschränkt wo sie nicht nur als — scheinbare — Stütze sondern auch als Stambha vor dem Eingang erscheint (Karli) und



111 Hti eines Stūpa
(Nach A. B. Havell)



112. Kapitäl und Stumpf einer Gupta Säule
in Sānschī

(Nach Sir J. Marshall A. B. 1913–19)



113. Kapitäl aus Adschantā 7 Jh
(Nach Havell, A. M. A. 1)

sich dadurch als Nachkomme der Ashokastambhas ausweist. Der Felsenbau mußte schon aus rein technischen Gründen dem vierseitigen Pfeiler den Vorzug geben, der denn auch in Adschantā und Elūra fast ausschließlich als Stütze auftritt, mit Ausnahme der Tschaitiyahallen, wo der vielkantige Pfeiler anfangs ohne Basis und Kapitäl herrscht (Abb. 22). Die Massigkeit dieser vierseitigen aus dem gewachsenen Felsen geschlagenen Stützen wurde durch Kombination mit verjüngten zylindrischen und vielkantigen Zwischenstücken mit Kapitälern abgeschwächt



I Jh.



V Jh.



VI Jh.



VII Jh.

114–117 Geschichte der nordindischen Säule
(Nach Jouveau-Dubreuil)

(Abb. 113) Die Zurückführung dieser verjüngten Zwischenstücke zur Vierseitigkeit der unteren Hälfte ergab ein Würfelkapitell das sich an den vier Ecken in Rankenwulsten auflöste und schließlich durch vasenartige Rundung des unteren Teiles zu einer neuen Kapitalform führte die eine gewisse Verwandtschaft mit dem ionischen Kapital hat, ohne mit ihm genetisch zusammenzuhängen (Abb. 113). Als

Ausgangspunkt dieser Entwicklung des nordindischen Pfostens nimmt Jouveau Dubreuil sehr überzeugend davon Holzher kommenden Zanpfosten der Stützen an, welche die intermittierende Verjüngung durch

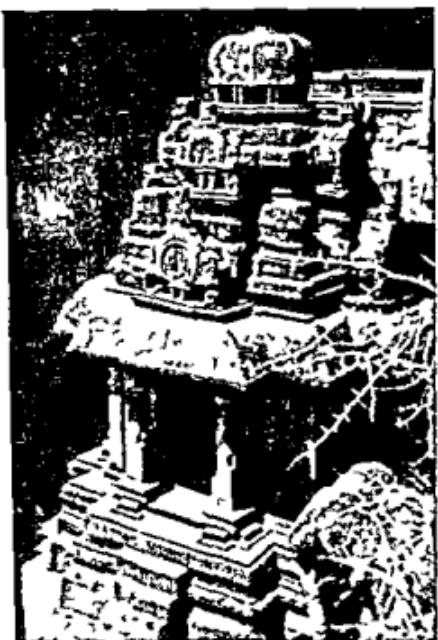
Abfasung und die auch an den späteren Steinpfosten noch gern verwendete Schmückung mit Lotusrosen zum ersten Male zeigen (Bharhut, Bodh-Gaya u. a. O.). Abb. 114 gibt ein Bild dieses Ablaufes. Während dieses Kapitells auf Nordindien beschränkt blieb, erscheint das zweite Kapitell in varlierter Gestalt auch an den südindischen Denkmälern, wo es als fester Bestandteil der „dravidischen Ordnung“ bis heute lebt. Diese zweite Hauptform des indischen Kapitells besteht ursprünglich aus einem nach unten gestülpten Blattsturz und einem emporstrebenden Blattkelch (Abb. 118) knüpft also an die persische Kapitalform, die in der indischen Satrapie des Darius (vgl. S. 1) wohl eine zweite Heimat gefunden hatte, an, um bald einen flachgedrückten Polster zwischen diese beiden Glieder zu nehmen, der ein wichtiger Bestandteil wird und neben dem die beiden anderen Teile oft zurücktreten (Abb. 115). Er nahm die Symbolik des Amalaka an (vgl. S. 98) und erscheint später an der astylaren Architektur des nordindischen Shikharatempels sowohl wie auch im mittelindischen „Tscha lukyastali“ als selbständiges, oft wiederholtes Schmuckglied (Abb. 58). Zwischen diesem Polster und der Decke vermittelt in den Felsbauten gewöhnlich ein wiegenförmiger Kämpfer (Abb. 115). Auch dieser Kämpfer ist ein fester Bestandteil der südindischen Säulen und beweist die gemeinsame Wurzel beider Statzengestalten ebenso wie die ähnlichen Kapitelltypen.

Von der Gestalt der südindischen Säule nun geben die Abb. 125 und 128 eine genügende Vorstellung. Die Pfosten der zahlreichen kleinen Felstempel des 6—7. Jahrh. im Arcot Distrikt, der das Hinterland von Madras und Pondicherry bildet sind hier einheitlich vierseitig mit abgefaster, also prismatischer Mitte geschmückt mit Lotusrosen und ausladend in das gleiche wiegenförmige Kapitell wie es für die nordindischen Felsensäulen typisch ist und das ebenso wie die kubischen Pfosten von einem vorausgegangenen Holzstul herkommt. Während sich jedoch, wie wir oben gesehen haben, in den Felsbauten von Adschanta aus diesem kubischen Pfosten eigene ornamentale Pfosten und Kapitelle entwickelten, tritt hier in Südinien in den späteren Höhlen des 7. Jahrh. in Mavallipuram der bisher typische, kubisch prismatische Felsenpfosten zurück und an seine Stelle treten elegante dünne Pfosten mit Polsterkapitälchen die meist von Löwen getragen werden. Auch diese Pfosten gehören mit den nordindischen einer Familie an, wenn auch schon kleine Unterschiede vorhanden sind die nun vom 7.—17. Jahrh. immer ausgeprägter werden, wie Abb. 129 zeigt.

Übrigens sind ja in einigen Pfostensäulen von Adschanta vornehmlich in Höhle II und I aus dem 7. Jahrh. eine Menge von Holzbauten Motive aus der zeitgenössischen Haremarchitektur die vorwiegend aus Holz bestand



115 Der FelsenTempel in Elephanta



116 Indra Sabha Tempel in Ellora
(Phot. Dr. Niedermayer)

schantā bemerken wir noch eine gewisse Freizugigkeit und Variabilität in der Anordnung der Einzelglieder. Die normative Festlegung ihrer Formen, Proportionen und Reihenfolge geschah in den Bauhütten der großen Tempelbauten und wurde in den Silpa Shāstras schriftlich fixiert. So entstanden die „Ordnungen“, an die sich die offizielle religiöse Baukunst zu halten hatte.

Das Mānasāra, die verbreitetste südindische Redaktion der Silpa Shāstras, gibt für die verschiedenen Säulenformen eigene technische Bezeichnungen, die die Säule auch symbolisch betonen. Die viereckige heißt *Brahma-kanda*, die fünfseitige *Shivakanda*, die sechseckige *Skandakanda* (d. i. Kumāra, Sohn der Umā Pārvati und des Shiva), die achtseitige *Vishnukanda*, die sechzehnseitige *Rudrakanda* (Rudra-Shiva) die runde *Tsandrakanda* (Mond). In die buddhistische Symbolik übersetzt, stand die vierseitige Säule für Buddha, die achtseitige für Sangha, die Gemeinde, und die zylindrische oder sechzehnseitige für Dharma, das Gesetz.

Die vom Irdenen Topf, in dem man ursprünglich den hölzernen Pfleiler zur Konservierung steckte, sich herleitende Basis der Säulen symbolisierte Lakschmis Nektatopf, der Säulenstrunk den Lotusstamm, das Kapitäl die Lotusblüte mit herabgebogenen Blättern. Mag diese Kapitälform auch im persischen Glockenkäppchen eine vorbildliche Gestalt gehabt haben, so war ihre symbolische Umdeutung in das Lotuskapitäl schon in der Schnitzkunst geschehen, wie der Lotosblattkranz der Kapitäl auf den Bharhutreliefs beweisen (Abb. 96).

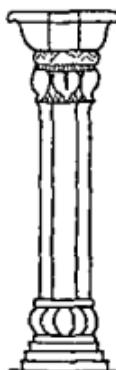
Auf den Lotuskapitälern steht in den frühen Denkmälern noch der Vedicische Altar, der mit seinen vier Füßen über das Amalaka gestülpt ist, jenes polsterförmige Glied, das ebenfalls im Holzkapitäl als ein funktionell ausdrucksvolles vorgebildet war und nun nach Havell, die Frucht der Nymphaea, nach Ganguly die Phyllanthus emblica wiedergibt (Abb. 33). Die Götter reiten in Kärl auf Elefanten, im Gautami putra Kloster zu Nāsik auf Stieren und Löwen. Der Stier war Opfertier und Symbol der Zeugung Fahrzeug (*ākara*) Shivas, daher Wächter des Westens oder des Tores der untergehenden Sonne. Der Löwe stand für die Gluthitze der hochstehenden

an die Wand gemalt, so daß wir uns durch diese Malereien eine recht gute Vorstellung der damaligen indischen Holzarchitektur machen können. Die Pfleckerkapitäl der zahlreichen gemalten Saalbauten usw. zeigen die gleichen Elemente wie die südindischen (Taf. X). Dadurch wird die Richtigkeit der auch a priori anzunehmen gewesenen Ableitung der südindischen „Ordnung“ von der Holzarchitektur erhärtet und bewiesen, daß diese Kapitälgestalt in der indischen Holzbaukunst ganz allgemein herrschend war, uns aber davon in Nordindien außer in den Malereien von Adschantā keine Denkmäler davon erhalten sind. Aufallend sind im Adschantā Pavillon die zwischen die ausladenden Kapitälglieder, Polster und Kelch eingelegten Rundholzer, die in den stark eingezogenen Hälften der Steinkapitäl weiterleben. Wahrscheinlich wurden damit die Zapfen der ineinander verzapften Teile wiedergegeben.

An den gemalten Holzbauten in Adschantā können wir das Bemühen um die Gestaltung der tektonischen Funktionen von Säule und Gebälk noch gut nachfühlen. Daß man dafür aus der Natur die verschiedenen Formen der Lotusblüten zum Vorbild nahm, war naheliegend, denn sie verband mit ihren edlen tektonischen Formen eine ihr seit Urzeiten zugeschriebene, auf alle ihre Glieder und Phasen verteilte kosmisch-esoterrische Symbolik, deren monumentale Gestaltung ja das Endziel jeder uralten religiösen Baukunst war. An den gemalten Kapitälern von Ad-



117 Nepalesischer Gefäßdeckel aus getriebener Bronze, mit Lotusblume und Frucht als Handgriff
(Nach E. B. Havell)



118 Vischnu Pfeiler von den Bharhut Reliefs
(Nach E. B. Havell)

119 Frucht des Heiligen Lotus (*Nelumbium speciosum*)

(Nach E. B. Havell)

120 Frucht der Wasserlilie (*Nymphaea caerulea*)

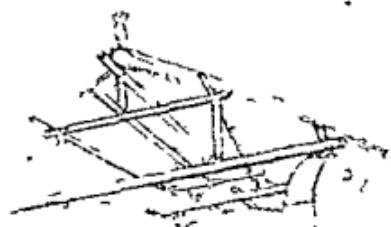
(Nach E. B. Havell)

Sonne, die ausdörrt und war daher Vähana der Durga, der Repräsentantin der Naturkraft, als Sonnenemblem war er aber auch Wächter aller vier Quartiere, daher auch Fahrzeug Buddhas und Symbol seiner Weltherrschaft Der Elefant war Indras Regenwolke, Wächter des Südens, woher die Monsune kamen, die auf ihren Flügeln Lakschmis Nektartopf trugen Das Pferd bewachte das nördliche Viertel, war das edle Tier, auf dem die arischen Krieger siegreich Indien erobernten, als sie vom Norden kamen Der freudige Natursymbolismus der Veden aus der Jugend des indoarischen Volkes lebt in diesen Gestalten weiter In den Steinsäulen der Grotten von Adschanta und Elephanta sind die drei Aspekte meist vereint Unten vierseitig, dann acht- und sechzehnseitig, bzw. rund, symbolisieren sie die Trimurti In den so gestalteten Adschanta-Säulen besteht das Kapitäl ebenfalls aus dem Amalaka Dieses trägt wie in Kärli einen Vedischen Altar mit vier Füßen, nur die ansteigende Plattenfolge ist auf einen Abakus reduziert und die Beine des Altares sind als Pishatschas, indische Trolls gestaltet Aber auf dem Altar sitzen nicht mehr nach vedischer Sitte Uschas, die Götter der Morgenröte, Indra usw wie in Kärli, sondern Buddha mit den Seinen (Abb. 41)

Die Teile der indischen Säule entstanden, wie gesagt, gleich denen der ägyptischen und griechischen aus den materiellen Gegebenheiten und den strukturellen Funktionen Allmählich erst wurden die so entstandenen Formen der Basen und Kapitale mit symbolischem Sinn erfüllt und den schon bestehenden symbolischen Objekten angegliedert Unter den Symbolen spielte seit vedischer Zeit die Lotusblume eine führende Rolle und sie wurde daher in erster Linie gestaltenbildend für die Säulenkapitale Die Frucht des *Nelumbium speciosum*, des ägyptischen Lotus, galt seit Alters als Symbol des Thrones und als Fußschemel der Götter, besonders des Schöpfers Brahma oder der aufgehenden Sonne Die rosafarbenen Blätter, die sie einhüllten und die sich beim ersten Morgendämmer öffneten, waren Kleid der Uschas, der Göttin der Morgenröte, die die Tore des Himmels öffnete Diese Vorstellung wurde von den Handwerkern glücklich gestaltet, indem sie das Kapitäl der Frucht ähnlich kelchförmig profilierten und die Blätter zum Schaft herabbogen, so daß sie jenes Ghed bildeten, das man bisher sinnlos glockenförmig nannte (Havell A. M. A. J. S. 59) (Abb. 118) Dagegen gilt die kugelförmige Frucht der *Nymphaea*, des blauen und weißen Lotus, als Gefäß des Amrita- oder Unsterblichkeitstrankes, des Götternekta, weshalb diese Form für die Opfergefäß und das häusliche Wassergefäß benutzt wurde und auch für die Gestaltung der Säulenbasis (die, wie wir S. 95 sahen, schon materiell vom Topf herkam) vorbildlich wurde Dieser Topf der Lakschmi wurde den Säulen aber auch oft als Kapitäl aufgesetzt, wie z. B. am Rāmeshvaratempel in Elura Aus den vier Beinen des darübergestellten Altares oder den dafür gesetzten Dämonen finden wir hier schon Valutes gebildet

Im Gegensatz zum Leben schaffenden Lotus war die tödliche Datura Pflanze mit trompetenförmiger Blüte dem Shiva geweiht Blume und Frucht wurden kombiniert verwendet als Motiv für kreuzförmige Kapitale, meist als Superkapitale über dem Lotuskapitäl, so daß das Tempelpfeiler Symbol des Lebens und des Todes wurden (Abb. 122) Die Datura ist auch für die Träger der Balkone und Tschayás in indischen Häusern Schmuckmotiv

Das Mānasāra teilt die indischen Säulen (oder Pfeiler) nach ihren genau vorgeschriebenen Dimensionen in sieben Klassen ein Ganguly prüfte diese Maße in Orissa besonders an den Säulen der Höhlen in Udayagiri und



123 Bambusdachstuhl mit Strohdach
(Nach E. B. Havell)

Bedeutung angepaßt und mit Symbolik erfüllt ihren hölzernen Rippen kamen vom Lehmziegel- oder Strohdach des Bengali-Dorf-Tschaitya hauses mit Bambusrippen (Abb 93) Aber nicht nur die Tschaityahallenwölbungen, sondern auch die späteren Steintonnen und die Moscheen in Gaur am Ganges aus dem 15 Jahrh., die aus Ziegel und Stuck aufgeführt sind, leiten sich von jenen alten Bauernhäusern ab. Das Dschehängirt Mahall in Agra ist mit einem ähnlich gewölbten Steindach eingedeckt, weil der Platz dieses Material bot. Die Dächer der Sonâ Masdschid in Gaur, des Buland Dârâwâze in Fatehpur Sikri oder des Ibrahim Grabs in Bîdschâpûr gehen nach Havell alle auf das alte Bengalstrohdach zurück, ähnlich wie in Babylonien die Iwâne auf die Schilfrohrhallen.

In den Himalayaländern, die nicht das Bambus- und Binsenmaterial Bengaliens boten, aber auch sehr regenreich sind, wurde das hölzerne Giebeldach, meist verdoppelt, verwendet, das dann mit dem Buddhismus nach China und Japan wanderte. Die gleichen Dächer waren auch an der Westküste Indiens verbreitet, wie z B der Dschainatempel in Mudabidri. Durch die Verdoppelung der Dächer wurde dem Tempel monumentale Höhe gegeben.

Eine sehr verbreitete, als Gesimse benutzte, dekorative Gestalt wurden die Vor- und Veranda-dacher, *Tschâyâs* (Schattenspender), die, über das Gebälk vorkragend, ursprünglich als Schutz gegen Regen und Sonnenhitze dienten. Die Abb 76—80, 88, 89, 116 u a geben eine besonders gute Ansicht der einst praktischen, hier rein dekorativen Verwendung dieser Gestalt, die mit ihrem wellenformig stürzenden Profil eine der schönsten Gestalten der indischen Architektur ist. Wie die anderen Gestalten vom indischen Bauernhaus herkommend, war auch die Tschâya schon in der Ashokazeit ein nicht mehr nur funktionelles, sondern auch schon dekoratives Glied der Fassaden, wie der Götterpalast des Adschâtashatrapfeilers von Bharhut beweist (Abb 19), wo sie am nebenstehenden Tempel als Vordach fungiert. In der vedischen Gestaltenfolge ist sie aber, wie wir oben sahen, noch nicht aufgenommen.

Die Tschâyas sind häufig mit einer Reihe von „Sonnenfenstern“ geschmückt, die ebenfalls rein ornamentale symbolische Gestalten geworden sind. Ihr Ursprung liegt im Gebrauch des gebogenen Bambus, während ihre Symbolik zunächst durch die Poesie der Veden bestimmt wurde. Das so gestaltete Fenster versinnlichtete die Sonne, die sich am Horizont eines wolkenlosen Himmels erhob oder unterging über dem Meer, einem See oder Fluß. Dadurch wurde es auch mit dem Lotusblatt verknüpft und theologisches Symbol für Brahma (Buddha).

fand sie mit den Vorschriften übereinstimmend, deren Alter dadurch auch bestätigt wird (cf Orissa and her remains). Für die Säulenbasis zählt das Mânasâra 64 verschiedene Typen auf. Dieser Reichtum der Gestalten und diese seit alters eingewurzelte Gesetzmäßigkeit der Proportionen der Säulen erscheint Ganguly mit Recht beweiskräftig für die von ihm gegen Fergusson und Smith vertretene Selbständigkeit der Indischen Steinbaukunst. Die stets wieder an den Einfall Alexanders geknüpfte Behauptung eines entscheidenden hellenistischen Einflusses ergibt sich immer deutlicher als unhaltbar, selbst in der Folgezeit blieb er vorübergehend und unfruchtbar.

Auch die Gestalt der Dächer ist niemals nur als eine konstruktiven oder praktischen Gegebenheiten entwachsene zu erklären, sondern auch hier wurden die übernommenen Gestalten der philosophischen

Die gewölbten Dächer der Tschaityas mit dem Bengalstrohdach des Bengali-Dorf-Tschaitya hauses mit Bambusrippen (Abb 93) Aber nicht nur die Tschaityahallenwölbungen, sondern auch die späteren Steintonnen und die Moscheen in Gaur am Ganges aus dem 15 Jahrh., die aus Ziegel und Stuck aufgeführt sind, leiten sich von jenen alten Bauernhäusern ab. Das Dschehängirt Mahall in Agra ist mit einem ähnlich gewölbten Steindach eingedeckt, weil der Platz dieses Material bot. Die Dächer der Sonâ Masdschid in Gaur, des Buland Dârâwâze in Fatehpur Sikri oder des Ibrahim Grabs in Bîdschâpûr gehen nach Havell alle auf das alte Bengalstrohdach zurück, ähnlich wie in Babylonien die Iwâne auf die Schilfrohrhallen.

In den Himalayaländern, die nicht das Bambus- und Binsenmaterial Bengaliens boten, aber auch sehr regenreich sind, wurde das hölzerne Giebeldach, meist verdoppelt, verwendet, das dann mit dem Buddhismus nach China und Japan wanderte. Die gleichen Dächer waren auch an der Westküste Indiens verbreitet, wie z B der Dschainatempel in Mudabidri. Durch die Verdoppelung der Dächer wurde dem Tempel monumentale Höhe gegeben.

Eine sehr verbreitete, als Gesimse benutzte, dekorative Gestalt wurden die Vor- und Veranda-dacher, *Tschâyâs* (Schattenspender), die, über das Gebälk vorkragend, ursprünglich als Schutz gegen Regen und Sonnenhitze dienten. Die Abb 76—80, 88, 89, 116 u a geben eine besonders gute Ansicht der einst praktischen, hier rein dekorativen Verwendung dieser Gestalt, die mit ihrem wellenformig stürzenden Profil eine der schönsten Gestalten der indischen Architektur ist. Wie die anderen Gestalten vom indischen Bauernhaus herkommend, war auch die Tschâya schon in der Ashokazeit ein nicht mehr nur funktionelles, sondern auch schon dekoratives Glied der Fassaden, wie der Götterpalast des Adschâtashatrapfeilers von Bharhut beweist (Abb 19), wo sie am nebenstehenden Tempel als Vordach fungiert. In der vedischen Gestaltenfolge ist sie aber, wie wir oben sahen, noch nicht aufgenommen.

Die Tschâyas sind häufig mit einer Reihe von „Sonnenfenstern“ geschmückt, die ebenfalls rein ornamentale symbolische Gestalten geworden sind. Ihr Ursprung liegt im Gebrauch des gebogenen Bambus, während ihre Symbolik zunächst durch die Poesie der Veden bestimmt wurde. Das so gestaltete Fenster versinnlichtete die Sonne, die sich am Horizont eines wolkenlosen Himmels erhob oder unterging über dem Meer, einem See oder Fluß. Dadurch wurde es auch mit dem Lotusblatt verknüpft und theologisches Symbol für Brahma (Buddha).



122 Vierarmiger Tragstein als
Kämpfer auf Tempelpfeilern
(Nach E. B. Havell)



123 Kudutypen (Sonnenfenster)

oder Shiva als Gottheiten der auf und untergehenden Sonne. Als die Bildanbetung Eingang fand, wurde der Bogen Aureole für die Gottheit (cf. Havell A M A J S 55f.) Der äußere Kontur des Bogens der die Kurve des Dorf Bambus-Daches nachahmte, bekam die Form eines schematisierten Pipal oder Bodhibaumblattes (*Ficus religiosa*). Die Enden nahmen später im mahayānistischen Buddhismus die Form eines Makararachens oder Fischdrachenrachens an, der das Wasser oder den kosmischen Ozean, aus dem sich die Sonne erhob, an deutete. An der Spitze des Sonnenfensters war ein anderer Drache, Rāhu, angedeutet, der Dämon der Eklipse. Das Fenster wurde häufig mit dem Kopf des Shiva gefüllt in seinem sättigenden oder tāmāschen Aspekten als Avalokiteśvara den „hermieder blickenden Herrn“ (Havell I c S 56). Diese symbolische Helligung war Grund der Erhaltung solcher Gestalten, die längst ihre praktische Bedeutung verloren hatten.

Wie in diesem Fenster wurde der Bogen, der in der vorislamischen Periode in Indien selten eine strukturelle Rolle spielte, auch sonst häufig als symbolische Rahmung, Aureole benutzt. An den Bildcellen und Bildnischen wurden verschiedene Bogenformen verwendet. Für strukturelle Zwecke aber wurde das orthogonale Balkensystem vorgezogen, wohl nicht, weil es, wie Havell meint, eine philosophische Idee versinnlicht, sondern weil die Inder den konstruktiven Bogen nicht kannten und selbst in islamischer Zeit, als er für die Moscheen als Sakralform notwendig geworden war, noch lange Zeit mit ihrer Vorkragmethode bauten — ein Beweis, wie schwer es ist, in einer schon ausgebildeten Kultur fremde Methoden einzuführen (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churfasān S 29 ff.). Nur an den Kaschmirtempeln war ein dreilappiger Bogen, der sich als Aureole für das Götterbild ausgebildet hatte, auch für die Tempeltornischen gebräuchlich, ohne jedoch eine konstruktiv tragende Funktion zu haben.

Eine der verbreitetsten und für die Fernwirkung der indischen Bauten entscheidendsten Baugestalten ist das *Tschattri*. Das Wort bedeutet ursprünglich Schutzdach, z. B. den Schirm unter dem die Yogis zu sitzen pflegen. So benannt werden die Kuppelpavillons, wie sie auf die Dächer der modernen Rādshaphäuser gesetzt sind. Häuser mit Tschattris findet man aber ebenfalls schon auf den Bharutreliefs (Abb. 19), sie wurden also auch schon in der Ashokazeit gebaut und waren zierende Nutzgestalten der vornehmeren Häuser in Dorf und Stadt. Auch die oft gestifteten, aus Holz, Ziegel oder Stein gebauten Häuschen für heilige Yogis — Akbar baute einen solchen Yogsitz neben seinen Palast in Fatehpur Sikri — wurden Tschattris genannt. Die Yogis machten ihre Meditationen in quadratischen, oft mit Kuppeldach versehenen Cellen, während ihre Schlafzellen oblong waren; beide Arten von Tschattris wurden ein fester dekorativ symbolischer Bestandteil der südlichen Vimānas (Abb. 54). Heute werden Tschattris als Grabkuppen über Kenotopen gebaut (Vgl. über das Tschattri A H Longhurst, The influence of the umbrella on Indian architecture im Journal of Indian art and industry Nr. 122, 1923).

Von der indischen Kuppel der islamischen Zeit habe ich schon in der „Kunst der islamischen Völker dieses Handbuches (S 160ff. der ersten Auflage) gehandelt, deren Abbildungen man vergleiche. Auch in der Kuppel konnte man wieder den Lotusblattkontur und damit die Sonne symbolisieren. Durch Ausbiegung des unteren



124 Relief aus Gandhara
(Nach A. Foucher, L'art Gréco-bouddhique II)

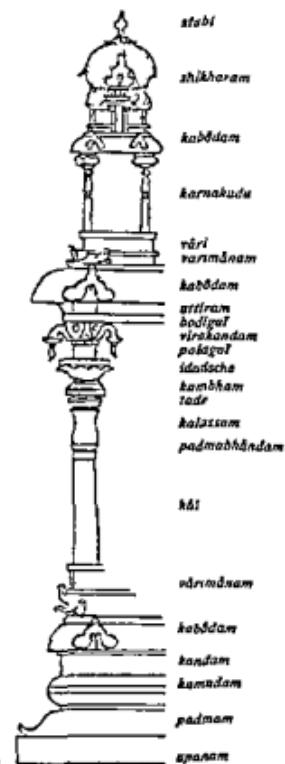
Randen als Schutz gegen Regen entstand die glockenförmige Gestalt der Pavillon- oder Tschattrikuppel. Während die Kuppen der Stupas und Shivatempel mehr oder weniger massiv, also strukturell bedeutungslos und rein symbolische Gestalten waren, bedeckten die Mandapas strukturelle Kuppen, wenn sie auch nur innen Kuppelhöhlung, außen meist pyramidal Gestalt hatten. Sie sind innen entweder durch konzentrische Steinringe gebildet, die übereinander vorkragen und auf einer achtseitigen Basis aufsitzen oder durch überdeckt gestaltete sich verjüngende Quadrate, die von der Holzdeckenkonstruktion übernommen wurden. Diese Kuppen sind innen skulptural oder malerisch reich geschmückt vorwiegend mit der mythischen Lotusblume, welche den Erdkreis in sich schließt (Abb. 91). Solche inneren Kuppeldecken hatten häufig auch die außen turmgekrönten Vimanas. Das Äußere der Kuppel besteht aus der

Kuppelschale (*Shikha*) die oben mit einer 4—16-blättrigen Lotusblüte bedeckt ist, meist aber mit der 10-blättrigen himmlischen, dem Mahāpadma und gekrönt mit dem Wassertopf-Kalascha, in dem man das Lebenselixier Amrita aufbewahrt dachte. An den vier Seiten der Weltrichtungen sind meist Sonnenfenster als Antefixe angebracht, gefüllt mit Ornamentik oder mit Shiva Köpfen.

Der Untergang der alten vedisch buddhistischen Ordnung mag zum Teil auch durch die Mischgestalten der Gandhāraarchitektur in der Kuschanperiode (1—4 Jahrh. n. Chr.) beschleunigt worden sein. Sind uns von dieser Baukunst auch nur sehr wenige Reste erhalten, die freilich durch die Ausgrabungen vermehrt werden dürfen, so geben uns dafür die zahlreichen Gandhārareliefs eine anschauliche Vorstellung von ihr. Als hellenistische Baugestalt fällt besonders die Rundsaule mit korinthisierendem Kapitäl ins Auge. Trapezförmige Ecken treten an Stelle der altehrwürdigen Sonnenfenster, und zeugen von der Entfremdung des indischen Symbolismus. Andere Gestalten, wie der vedische Zaun, leben zwar fort, verlieren aber ihre Proportionen. Hellenistische Zahnschnitt gesimse wechseln mit indischen Lotusblattfriesen. Die Architektur ist ornamentaler Rahmen für die Figuren geworden. Trotzdem scheint sich hier, wie Abb. 124 zeigt, jene Abstraktion vollzogen zu haben, die zum astylaren Stil der nordindischen Baukunst des Mittelalters überführt. Denn wir finden auf dem hier abgebildeten Fragment eines Stupagiebels jene vertikale Gliederung, wie sie an den Shikharas durch die Pāgas erzeugt wird. Mehr lässt sich jedoch über dieses Problem der Entstehung des Shikharastils heute kaum sagen, auch ist hier nicht der Ort, es zu diskutieren. Auf diese Andeutungen der entwicklungsgeschichtlichen Funktion der Gandhārakunst uns beschränkend interessieren uns in diesem Abschnitt weiterhin nur die ausgebildeten Gestalten des nordindischen und südindischen Baustils vom 7. Jahrh. ab wo er in Norden und Süden greifbar wird.

Mit dem Buddhismus wurde auch der buddhistische Baustil nach Südinien verpflanzt. Die vorhandenen Ruinen buddhistischer Frei- und Höhlenbauten zeigen die Stilmannigfaltigkeit mit dem nordindischen Bauten. Dieser Stil wurde von den Shivaverehrern, die den Buddhismus ablossen, übernommen und in der nunmehr einsetzenden und bis heute lebenden hinduistischen Baukunst der Südspitze ging der buddhistische auf und erfuhr seine weitere Entwicklung, während er in Nordindien durch den astylaren Shikharastil verdrängt wurde. Daher finden wir in der sogenannten „drawidischen Ordnung“ durchwegs Gestalten, die uns aus der buddhistischen Gestaltewelt bekannt sind und die hier in ein System vereinigt wurden.

Den typischen Aufbau der südindischen oder drawidischen Ordnung zeigt Abb. 125. Der Aufbau gibt zwar die moderne drawidische Ordnung wieder, doch unterscheidet sich diese von der alten, wie sie seit dem 7. Jahrh. gilt, fast gar nicht. Das System zerfällt in drei Teile. Die Basis die Säule mit Gebälk und die Attika.



125 Typus der südindisch drawidischen Ordnung
(Nach Jouveau Dubreuil)

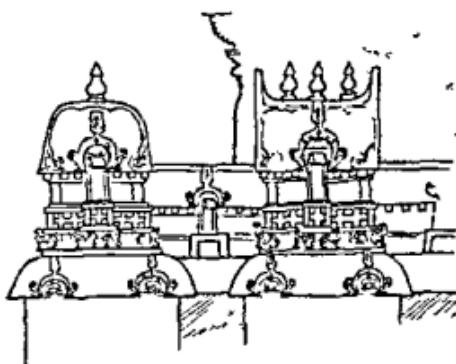


126 Verbreitungsbezirk des südindischen Stils (Nach Janzen-Dubois)

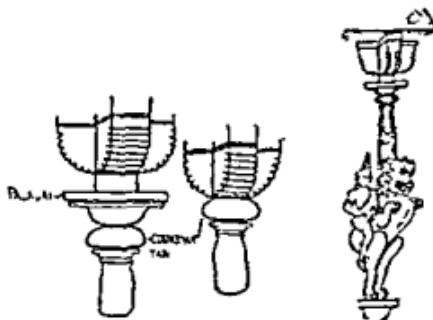
¹ Die Basis *ubapitam*, von sanskrit *ubapitha*, Unterlage, hat vier Teile a) die Plinthe *upanam* von sanskr *upināh*, b) der Torus, *kumudam* (sanskr.) c) die Furche *kāndam* d) das Traufdach, *kābdam* (sanskr.), Karnies, das mit dem *Kudu* (sanskr.) das Nest, dem Abkömmling des Sonnenfensters in regelmäßigen Abständen ge schmückt ist Zwischen *upanam* und *kumudam* wird später das *padmam* (Lotusbüte) eingeschoben

2 Die Säule mit Gebälk, der Hauptteil mit drei Teilen a) die Basis, *edramūnam*, geschmückt mit Löwenköpfen *sāmas* und Krokodilköpfen mit Elefantenrüssel *makaras* b) die Säule, *stambha*, bestehend aus acht Teilen, dem Schaft (*kāti*, tamulisch das Bein) von vier oder achtsichtigem Durchschnitt einer Einschnürung mit Lotosblattkrans (*padmabhadram*, Lotosgefäß) einem korbbartigen Aufsatz (*kalassam*, sanskr. *kalasas* Topf, Vase) dem Gesims *tād*, dem *kumbham*, sanskr. Krug einem abgeplatteten Ellipsoid, dem *ulastikatam*, Blatt, einer Kelchform dem *palaga*; (sanskr. *phalika* das Brett) der Abakusplatte, endlich einem kubischen Kissen *trikandam*, das den Abakus vom Gebälk trennt c) Das Gebälk *prāśaram*, besteht aus einem konsolenartigen Träger *zodigal*, der stets die Gestalt wechselte einer Platte *utram* und dem Traufdach *kabbidim*

3 Die Attika besteht aus kleinen Pavillons *pavilions* *paras kram*, sanskr. *prabhava* Taubenhäuschen. Jeder dieser Pavillons ist aus folgenden 5 Teilen zusammengesetzt. Aus der Basis *pedimentum*, der Balustrade *balustrada* (Wasser),



127 Attika gebildet aus Pavillons (*Pantscharam*),
der Pallavaperiode
(Nach Jouveau Dubreuil)



128 Kapitale mit Trägern
der Pallavaperiode

(Das Zwiebelkapitäl rechts ent-
stand durch Abschrägung des
Kielchkapitäl und Wegfall der
oberen Hälfte);

129 Eck-
pfeiler am
Kallasanätha
in Käntscha-
ram

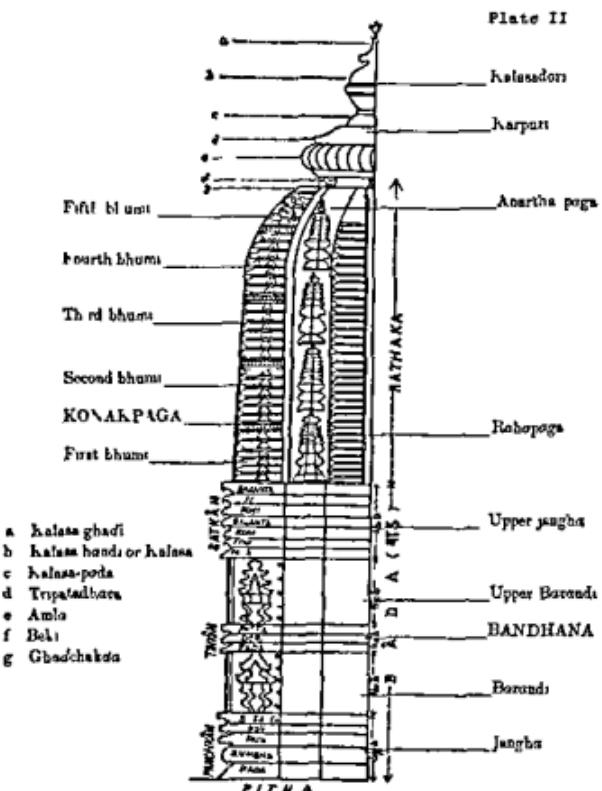
dem Fenster *Karnakudu*, dem Dach *Shikara* und den Spitzten *Stuti*, einer Reihe von Unsterblichkeitsschalen gleich den Kalasha der nordindischen Tempel, die das Dach krönen. Es gibt zwei Dachformen, das Tonnen dach und ein Kuppeldach auf quadratischer Basis, das für die Eckpavillons verwendet wird. Das Dach ist stets mit einem Zwergsonnenfenster, *Kudu*, geschmückt.

Damit ist nur eine Übersicht über die typischen Gestalten der südindischen, sogenannten dravidischen Ordnung gegeben, deren Einzelgestalten im Lauf der Jahrhunderte starken Änderungen unterworfen waren. Dies gilt besonders von der Säule mit kubischem Kapitäl, die im Gegensatz zu dem rein dekorativen Pfeiler mit Zwiebelkapitäl, struktiv fungiert und wie die Säule der buddhistischen Bauten aus kubischen und prismatischen Teilen besteht (Abb. 71).

Für die nordindische Architektonik ist der in Orissa ausgeprägte Shikharatempel vorbildlich. Das Vimâna wird in Orissa *Bâra Deul*, d. h. das betürmte Heiligtum, genannt. Der Bâra Deul ist ein quadratischer Hohlbau mit vorstoßenden Pilastern die *pâga* heißen und nach deren Anzahl sie klassifiziert werden. Der Mittelpfeiler heißt *Râhspâga*, die mittleren *Anarhspâgas*, die Endpfeiler *Konakapâga*. Die Bâra Deul werden demnach eingeteilt in 1 *Ekarâtha* ohne Plaster, also glatte Türme. 2. *Tîrrâkas* mit einem zentralen Pfeiler, dem *Râhspâga* und zwei Endpilastern *Konakapâgas*. 3 *Pantscharâtha* wie Abb. 130 zeigt. 4 *Safavâkas* mit vier Anarhspâgas, von denen zwei Parianarthspâgas genannt werden. 5 *Navarâtha* mit einem *Râhspâga*, vier Anarhspâgas und vier Konakapâgas, wovon zwei Parikonakapâgas heißen. Nach Ganguly, der diese Einteilung bringt, haben die indischen Kasten, die Brâhmîns *Kshattriyas*, Vaishyas und Shudras diese Typen vom Navarâtha an nach rückwärts als die Ihnen zugehörigen übernommen, so daß der Ekarâtha Deul ohne Wichtigkeit mehr theoretisch geführt wird, aber Ganguly fand in Orissa auch keinerlei Navarathatempel. In diese Einteilung werden auch die *Dschagamohana* (Audienzhalle) genannten Mandapas der Orissatemple eingereiht, wenn sie, wie die Türme, mit Vorsprüngen versehen sind. Eine zweite Einteilung der Vimânas betrifft ihre Gestaltung oberhalb der kubischen Cella, die gekrüvten werden *Rekha Deul*, die pyramidenförmigen *Pida Deul* genannt. Ein Orissatempel wird also erst durch die Kombination dieser beiden Bezeichnungen eindeutig vorstellbar bestimmt als Rekha Septaratha Deul oder Pida Pantscharatha Deul usw. Das Dschagamohana ist immer Pida Deul. Die Bezeichnung des letzteren kommt von den horizontalen Steinplatten mit hoch gezogenen Enden, *Pidas*, aus denen das pyramidal Dach aufgebaut ist (Abb. 57). Die weiteren Differenzierungen mögen bei Ganguly nachgelesen werden, dessen Orissa and her remains¹ auch die Abb. 130 entnommen ist, aus der die architektonische Einteilung eines Rekha Pantscharatha Deul mit allen Einzelgliedern ersichtlich ist. Zwischen dem untersten Teil *Dschangâ* und dem oberen *Dschangâ* ist ein Rezeß *Bârdandi*, der zur Ausstattung mit menschlichen Figuren in Hochrelief bestimmt ist (Abb. 58). Er enthält Nischen in regelmäßigen Abständen für die Dikpâlas oder obersten Gottheiten der vier Weltrichtungen. Am Aufriß Abb. 130 ist das Bârdandi wieder in zwei Teile geteilt, die durch ein Bandhona

geschieden sind Dschangha Bārāndi und oberes Dschangha bilden das *Bāda*, den kubischen Teil des Vimāna, mit vertikalen Wänden. Von der Plattform des Bāda steigt der *Rathaka* genannte kurvilineare (Rekha) oder pyramidalen Teil (Pida) des Vimāna auf. Das Rekha ist in mehrere horizontale Teile Bhūmī unterteilt, die durch Zwischenplatten Amalaka ab id voneinander getrennt sind. Die Anzahl dieser Teile steigt bis zu zehn und sie sind nicht gleich sondern verjüngen sich nach oben stets um ein Viertel der Höhe des unteren. Auf der Plattform dieses Rekha oder Pida sitzt eine stark einspringende zylindrische Platte *Dekā*, über die das korbförmige Amalaka als mächtiger Knauf stark vor springt. In dem so gebildeten Hals sitzt über jedem Rāhāpāga, also nach den vier Hauptrichtungen eine weibliche Figur, *Dent Charan*, die Herrin und Hüterin des Tempels. In den vier Hälften dazwischen sitzen je ein Löwenpaar mit einem gemeinsamen Kopf. Über dem Amalaka endlich liegt das *Tripatadikā* mit dem *Karpuri*, das an den Schirm, tschattri anklängt und wohl auf ihn zurückgeht, dann folgt der Wassertopf *Kalascha* mit drei Teilen dem Fuß, *pāda* dem Körper, *hāndi*, seinem Gürtel *dori* und der Spitze *gādhi*. Auf den Anarthapāgas sind in Orissa gewöhnlich kleine vollplastische Rekhadeus übereinander aufsitzt, die sich nach oben verjüngen. Ausnahmen bilden der Mukteshvara und wenige andere Tempel. Aber auch an den Rāhāpāgas sind manchmal Rekhadeus appliziert, die nicht nur an Höhe, sondern auch an Umfang nach oben kleiner werden (Rādscha, Rāntempel in Bhuvaneshvara). Damit setzte jene freizügig variable Gestaltung der Türe ein, die den späten Stil charakterisiert.

Den Hauptschmuck der Rāhāpāgas bilden die wappenartigen, mit Kurven gerahmten Nischen oberhalb des kubischen Teils des Bāda, die wohl aus dem Sonnenfenster entstanden sind. Sie werden *Bhāo* genannt und nach den inneren Füllungen verschieden bezeichnet, Padma (Lotos) Bho oder Narayana Bho usw. Am Linga *Vidisha* in Bhuvaneshvara hat ja die Wappensignatur des Ortsstempels zu beachten ist, steht von dem Bho ein Elefant mit einem Löwen am Rücken. Einzelne Bara Deulis aber wie der Parashurāmeshvara in Bhuvaneshvara sind mit zwerghaften Bhos auf allen vier Seiten von unten bis oben übersät, indem jede Stirnseite der horizontalen Plattenschichten damit verziert ist. Dazwischen liegen in den Rezessen Zwerghnischen übereinander. Es scheint, daß aus der Verfechtung der Bhāomotive zum Muster ohne Ende mit Hinweglassung der anthropomorphen Fullungen das Flächenornament entstanden ist, das z B die Anartha Pāgas des Bara Deul vom Mukteshvara überzeugt dessen Rāhā und Konaka Pāgas mit den Bhāomischen geschmückt sind (Abb 58). Die Entwicklung vom alten Licht einlassenden Sonnenfenster der Tschattriyas über die nur noch dekorativ sym bolischen Bhāomischen über dem Haupteingang zur Cella und weiter zur zwerghaften Vervielfältigung dieser Gestalt



130 Die nordindische Ordnung von Orissa
(Nach M. Ganguly Orissa and her realms)

und zu ihrer endlichen Abstrahierung im Muster ohne Ende ist ein typischer Fall orientalischer Ornamentbildung der in der Geschichte des islamischen Zellenwerks eine Analogie fand (vgl. Diez, Islam Baukunst in Chorāsān 107ff.)

An das Vimāna schließt in den Orissatempeln ein Mandapam an, das *Dschagamohana* (Audienzhalle) heißt, ferner in großen Tempeln zwei weitere Hallen *Vidhān* (Festhalle) und *Rāga Mandir* (Opferhalle). Diese Hallen sind stets Pida Deuls d. h. ihre Dächer mit den horizontalen, durch tiefe Rezesse getrennten Platten mit aufgebogenen Enden verjüngen sich stets pyramidal, nicht kurvilinear. Die Mohanas werden wieder eingeteilt in *Gāndī Sri Mokana*, *Nādu Mokana*, und *Pida Mokana*. Das erste ist ein normales Pida Deul, also mit Amalaka und Kalasha gekrönt wie die Vimānaturme. Das zweite trägt nur das Kalasha als Spitze, das dritte entbehrt auch dieses. Aus diesen Einteilungen geht hervor wie alle Gestalten fast bis ins Detail vorgeschrieben waren. Willkür der Baumeister war ausgeschlossen. Ihre künstlerischen Schöpfungsmöglichkeiten flingen erst jenseits dieser Vorschriften an, blieben aber noch immer groß genug, wie die zahlreichen Varianten zeigen.

Es erhebt sich noch die Gestalten der Tore, Fenster und Nischen des nordindischen. Insbesondere des Orissatempels ins Auge zu fassen. Die Tore sind stets rechteckig und haben trotz der Mauerdicke nie schief, nach außen sich weiternde Wangen wie die romanischen und gotischen Portale. Sie wetteifern aber mit diesen an figuraler und ornamentaler Ausstattung und sind zumeist der am reichsten dekorierte Teil des Vimāna. Die typische Art der Ausstattung zeigt an der Basis einige Figuren, meist Dvārapālas, darüber eine Pilasterarchitektur und mehrere Reihen von ornamentierten Rahmenungen. Auch der Torsturz ist häufig figural geschmückt. Der Bara Deul ist fensterlos. Dagegen haben die Mandapas Fenster, wenn überhaupt mit Mauern umschlossen, nicht offene, nur durch Balustraden geschützte Säulenhallen. Diese Fenster sind rechteckig und mit Balustern oder mit durchbrochenen Steinplatten gefüllt. Außerdem gibt es Dschagamohanas mit Oberlicht oder sogen. Kloster (clerestory) Fenstern einer unter dem Dache ringum laufenden Reihe von annähernd quadratischen Luken (Parashurāmēshvara Vaital u. a.). Über die Herkunft dieser abweichenden Dschagamohanas, die archaisch anmuten, herrscht noch keine Klarheit. Sie dürfen auf alte Holzhallen zurückgehen. Die Stelle der Fenster nehmen meist Nischen mit Götterbildern als zierende Olieder der Fassaden ein. Sie sind mit Pilastern flankiert und mit einem oder mehreren Baldachinen überdacht, die sich verjüngen und reich reliefiert sind. Auch hier beobachtet man unzählige Variationen.

Die Urgestalt des Mandapam, der Vorhalle oder Versammlungshalle, die verschiedene Bezeichnungen tragt, ist in der Versammlungshalle des Dorfes, einer Pfeilerhalle aus Holz, Ziegel oder Stein zu suchen. Eine solche Halle wurde ursprünglich zu einer Cella oder einem Tschaitya gefügt, das viele Besucher hatte. Seine einfachste Gestalt ist daher ein offener Pavillon, gestützt von vier oder mehr Säulen und bedacht nach Maßgabe des lokalen Materials, sei es mit Bambus und Stroh in Bengali Art oder mit Holz, Lehm und Stuck, oder auch mit flachen, stufenweise vorkragenden Steinplatten. Als Tempelhallen bildeten sich diese einfachen Versammlungsräume zu den prächtig ausgestatteten Prunksälen aus, die den Tempelzellen vorgesetzt sind. Sie sind die einzigen Raumbauten im Tempelbau und an ihnen bildete sich die indische Kuppel, Vorläufer der späteren islamischen Pathanenkuppel aus.

Literatur. Außer den bereits S. 40 genannten Handbüchern insbesondere G. Jouveau Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde Tome I. Architecture (Paris P. Geuthner 1914). M. M. Ganguly Orissa and her remains (Calcutta 1912). E. B. Havell The ancient and medieval architecture of India. A Study of Indo-Aryan civilisation (London 1915) zitiert A. M. A. J. vgl. auch E. Grätzls Biografie in C. La Roche Indische Baukunst Bd. I

3 Form und Ausdruck der indischen Baukunst¹

Wir finden in Indien zwei Bausysteme nebeneinander. Das indische und das indoislamische. Beide stehen in einem ausgesprochenen Gegensatz zueinander, der auf der islamischen Seite auch durch den sofort in Wirksamkeit tretenden indischen Einfluß kaum gemildert wird. Eben dieser Gegensatz erleichtert es uns, das Wesen der indischen Bauform zu erkennen und anschaulich zu machen. Die islamische Baukunst in Indien ist eine Filiation der persisch islamischen, die selbst wieder eine Fortsetzung der altorientalischen ist. Das formale System dieser alten, ägyptisch

westasiatischen Baukunst ist das Herrschen der Fläche und die rechtwinklige Verbindung der Vertikalen und horizontalen Flächen zum kubischen Block. In dieser Bezugnahme der Masse zum Raum durch ihre Ausbreitung im Koordinatensystem hat die Kunsthistorie das Grundgesetz dessen gefunden, was sie reine Architektur nennt. Vielleicht muß man die starke Wirkung dieser ureigensten altorientalischen Bauform an rein gebliebenen Bauten dieser Tradition, wie sie heute noch in den persischen Steppen zu sehen sind, erlebt haben, um sie in ihrer uralten Größe völlig würdigen zu können. Die islamische Baukunst Persiens ist freilich besonders in ihren monumentalen Kultbauten schon mit anderen Formen gemischt, die nicht mehr diesem System angehören, nämlich mit den gekrümmten Formen. Zylindrische Turme, Wolbungen und Kuppeln gehören, soweit ihre Bezugnahme zum Raum in Betracht kommt, nicht mehr zur reinen Architektur, sondern zur Plastik. Denn ihre Bezugnahme zum Raum ist nicht die Ausbreitung, sondern ihr Gegenteil, die Konzentrierung, die allseitige Beziehung zu einer zentralen Achse. Daß auch diese Art von Baukunst sehr alt, ja älter ist als die andere, daß wir die Rundformen schon in der ältesten mediterranen Baukunst, sowie bei den primitiven Völkern finden, ändert durchaus nichts an unserem Standpunkt. Es ist vielmehr naheliegend, daß die Auseinandersetzung der Masse mit dem Raum, wie sie sich in den altorientalischen Kulturen entwickelt hat, höhere Kultur zur Voraussetzung hat, als die Raumnegierung der plastischen Rundformen. Man muß den Kampf der rechtwinklig gefugten Architektur des Alten Orients mit der Konstruktionsform der Wolbung studiert und die jahrtausendlange Unterdrückung der Wolbung und Kuppel durch die horizontalen und vertikalen Flächen durchschaut haben, um zu erkennen, wie lange sich die reine Architektur gegen diese aus Materialzwang entstandenen von der technischen Notwendigkeit oktroyierten plastischen Baugestalten mit Erfolg gewehrt hat. Noch die sassaniden verstecken die Kuppeln möglichst hinter horizontalen Fassaden! Erst der Sieg des indobuddhistischen, ganz anders gerichteten Geistes mit der Eroberung der islamischen Länder durch die Turkvölker, die die indobuddhistischen, zentralasiatischen Kulturkolonien durchzogen hatten, bringt die gewollte Hypostasierung der Kuppel nach dem Vorbild der Stupen zum Durchbruch (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churasan S. 90ff.). Denn die Kuppeln der persischen und von Persien bis Ägypten übertragenen Grabbauten sind nicht mehr Raumdecken, sondern plastische Denkmäler wie die hohen Stupen Zentralasiens. Die persisch islamische Architektur wurde also von der indischen durch plastische Gestalten bereichert und bekam so erst ihr charakteristisches Gepräge.

Damit ist das Wesen der reinen indischen Baukunst schon angedeutet. Sie ist nicht raumumhullende Architektur im herkömmlichen Sinne, sondern plastischer Ausdruck eines religiösen Systems. Wir können und dürfen daher die indische Architektur nicht mit den Kriterien untersuchen, die wir an die westliche und westöstliche anzulegen gewohnt sind. Ist bei uns in der Regel der Innenraum Ausgangspunkt der architektonischen Gestaltung, so daß die Masse in erster Linie eine raumabschließende Funktion hat, so war in Indien die Masse Ausgangspunkt und Material der künstlerischen Gestaltung und hatte sich mit dem unendlichen, sie umgebenden Raum auseinanderzusetzen. Die Masse wird unter ihrem philosophischen Aspekt angesehen und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Das ist an sich nicht neu, sondern war schon in Ägypten und Babylonien der Fall, und es ereignete sich etwa gleichzeitig wie in Indien auch in Mexiko. Wohl aber ist die Form dieser Massengestaltung gegenüber Ägypten und Babylonien eine neue. Herrschte in diesen ältesten Kulturländern noch hauptsächlich die Horizontale als gestaltender Faktor der Masse, die Vertikale und Diagonale nur ausnahmsweise, so stehen wir in Indien im Bereich des Kreises, der Diagonalen, Parabel und der Spirale. Die

ältesten Stupen zeigen Kreisformen, die späten Spiralen (Abb. 13) Das südliche Vimāna ist diagonal, das nördliche Shikhara parabolisch aufgebaut, beide spiraling in der Aufwärtsbewegung

Die geistige Architektur des indischen Weltsystems und der metaphysisch religiösen Systeme wurde in der materiellen Architektur verkörpert. Beide Gestaltungen entsprechen einander. Für die Gestaltung der in allen indischen Baustilen wiederkehrenden, sich nach oben verjüngenden, in Spitzen übergehenden Türme war zweifellos die Vorstellung von stets höheren, enger werden- den Wesenskreisen bis zur Absorption der Materie und der Vereinigung mit der Gottheit, dem Ātman, von ausschlaggebender Bedeutung. Die Bautypen sind also mikrokosmische Spiegelbilder des Makrokosmos und mußten daher nach dem Prinzip der Totalität gestaltet werden, die in der Körperwelt Allseitigkeit bedeutet. Durch die horizontalen Vorsätze mittels der Geh- rungen wurde mit der architektonischen Entwicklung auch die Bindung nach den vier Welt- richtungen, also die mikrokosmische Spiegelung der kosmischen Orientierung erreicht, die kos- musch hierarchische Stufenleiter aber durch die vertikale Gliederung mit spiraler Bewegung nach oben materialisiert.

Die Identität von Raum und Masse in der indischen Baukunst hat K. Witt in seinem „Java“, S. 20 ff. in geistvoller Weise diskutiert. Durch die Gleichsetzung von Raum und Masse, die zur Auffassung der Masse als eines undurchdringlichen erstarnten Raumes führt, sowie durch die elementare Verallgemeinerung der Masse zum Prinzip der Realität, wird diese Masse von selbst zum Hauptmotiv und Hauptträger der architektonischen Ideen und ihrer Verbildung.“ Demgemäß ist auch der Innenraum, nicht die kubische Verselbständigung eines individuellen Raumes sondern auf Grund der Identität von Raum und Masse eine Rückbildung der Masse zum Raum.“ Raum ist körperlose Masse, Masse verkörperter Raum.

Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir die Räume der unterirdischen Tschaityahallen betrachten, um ihr Wesen richtig zu erfassen. Als Raumplastik bilden diese plastischen Hohlmassen einen Gegensatz zur Körperplastik, mit der sie sich gleichzeitig zu einem Ganzen verbinden. Obwohl die Vorbilder dieser unterirdischen Hallen strukturelle Raumbauten waren (die wahrscheinlich vom Westen her nach Indien gekommen sind), entstand ein ganz anderes Gebilde, weil Raum und Masse ohne den struktiven Gesetzen unterworfen zu sein ein ganz anderes artiges, innigeres, wechselseitiges Verhältnis eingehen konnten, als in einer struktiven Basilika. Herrscht in dieser der Raum, so wird er im Stūpahaus von der Körpermasse mindestens im Schach gehalten, wenn nicht überdeckt. Im Stūpahaus von Kārlī (Abb. 36), schwellen die Kurven des Dagoba, der Säulentöpfe und Kapitale mit einer vitalen Expansionskraft, als wollten sie platzen. Im Tschaityahaus von Elūra macht sich die Plastizität noch stärker bemerkbar. Anderseits wurde in diesen Hallen der Raum durch die Saulenreihen und durch die engen Soffitten der gewölbten Decke, also durch plastische Mittel, Schritt für Schritt rhythmisiert. So atmet das Stūpahaus eine ganz andere Seele als die Basilika, die ein architektonischer Innenraum mit malerischer, auf den Flächen ausgebreiter Ausstattung ist, während hier die Wände im Dunkel verschwinden und nur die Körper gleichsam in einem transzendentalen, unwirklichen Raum leben, wie es sich ja für den plastischen Götterchor in der Höhe auch geziemt. Am auffallendsten und überzeugendsten wird dieses wechselseitige Verhältnis von Raum und Masse in Hohlenbauten, wie sie das Rundtschaitya von Guntupalle vertritt (Abb. 35), wo ein Raummantel nur herausgesprengt wurde um den Stūpa, der als Teil der Totalität der Felsmasse angesehen wurde, sichtbar zu machen und die rituelle Umwandlung zu ermöglichen.

Anders ist das Verhältnis von Masse und Raum in den Freibauten, seien sie struktiv oder Felskulpturen. Die Stūpen sind ursprünglich, solange sie ohne Unterbau blieben, rein plastische Gebilde und erhielten ihre architektonische Orientierung nur durch die vier Zaunpfeile. Erst

durch ihre Hypostasierung auf mehreren Terrassen wurden sie architektonisch ausbreitend. In den Rathas von Mavalipuram (Abb 54) verbinden sich die architektonisch -ausbreitenden mit den zentralistisch plastischen Tendenzen zum raumplastischen Kunstwerk. Die Baumasse gliedert sich in einen architektonischen Kern von vier sich verjüngenden Geschossen und in die plastische Ausstattung der durch sie gebildeten Terrassen und klingt in einer plastischen Krönung aus. Der umgebende Luftraum aber ist in lebhafte Beziehung zur Baumasse gesetzt. Durch das Licht gleichsam materialisiert, sichtbar gemacht, dringt es in alle Nischen ein und belebt sie durch lebendiges, stets wechselndes Licht und Schattenspiel. Wohlge breitet sich die Baumasse von der Spitze nach unten im Freiraum aus und läßt ihre Glieder von ihm umfluten. Die prächtige, bezwingende, über alle Zufälligkeiten erhabene Wirkung eines Dharmarādscha-Ratha beruht in der restlosen künstlerischen Bezugnahme der Masse, ohne an ihrer Totalität zu röhren, in ihrer vertikalen, horizontalen und konzentrischen, architektonischen und plastischen, allseitigen Gliederung und Harmonisierung. Der Verzicht auf die geplante Aushöhlung des Inneren aber tut der äußeren Vollendung dieser bauplastischen Werke keinen Eintrag, da die Innenräume in solchen von außen konzipierten Werken keine wesentliche Rolle spielen.

In den nord- und sudindischen Turmbauten, dem Shikhara und Gopuram tritt die architektonische Ausbreitung möglichst zurück zu Gunsten des Vertikalismus. Nur seichte Gehrungen binden die Masse noch nach den vier Weltrichtungen. Im übrigen zeigt sich an diesen beiden Bautypen ein starker Gegensatz zwischen Norden und Süden der Halbinsel. Während die Wände der Gopuras völlig in plastische und architektonische Einzelgestalten aufgelöst und zerklüftet sind, bewahren die Shikharas der Frühzeit mit ihrer abstrakten Ornamentik mehr den tektonischen Zusammenhang der Wände, die sich freilich später in plastische Wülste auflösen (Abb 61). Die südliche Flächenlösung ist eine auch durch die farbige Ausschmückung betont malerische, die nördliche eine abstrahierend plastische. Die südliche Gliederung erfolgt durch Säule, Gebälk und dämonische Figuren, die nordliche durch abstrakte plastische Glieder, die mit irrealer Ornamentik überzogen sind.

Die Auseinandersetzung zwischen Raum und Masse spielt sich an den reliefmäßigen Oberflächen für uns sichtbar durch das Licht ab, das bei seinem Eindringen in Dunkelheit verwandelt wird, der Farbwert zukommt. Diese Fassaden schillern im Helldunkel, daß im dichten ornamental rhythmisierten Wechsel von hellen und tiefdunklen Stellen, von den Toranas und Tschantryfassaden angefangen, bis zu den späten Gopuras, deren Steilflächen Schauplätze eines wilden Getümels, gleichsam Schlachtfelder des Lichtes und der Dunkelheit sind. Dieses Lichtdrama wird durch die lebhafte, bunte Bemalung der Fassaden, die man an sudindischen Tempeln häufig sieht, entsprechend erhöht. Diese Bemalung war allgemein verbreitet.

Die völlige reliefmäßige Auflösung der Flächen in gestaltliche Elemente deutet auf einen *horror vacui* der indischen Kunst hin, den sie mit der „exotisch primitiven“ Kunst gemeinsam hat und der vielleicht auf das Durchdringen des drawidischen dem exotischen ja gleichstehenden Elementes zurückzuführen ist. In welchem primitiven Aberglauben die indischen Volksmassen bis heute verharren, weiß jeder, der das Land bereist und hier Rituale gesehen hat, die an naiver Primitivität nicht übertroffen werden können. Dieser Dämonismus mußte sich in der Kunst auswirken, doch geschah dies in hochkünstlerischen Formen. Mit ihrem Irrationalismus ihrer selbstherrlichen Schöpferkraft ihrer Transzendenz wetteifert die Indik mit der europäischen Gotik ohne aber zu dem Rationalismus zu gelangen, der diese über die Urangst zu ihrer konstruktiven Sicherheit führte und der in der europäischen Geistesentwicklung lag. Der Inder identifizierte sich mit allen Gestalten seines Pandämonismus und wird ihrer so Herr. „Er gibt sich jeder Form des Lebens hin und unbewußt wird sie zu seinem Besitztum und Teil seiner selbst.“ Aber alle diese Formen sind vom Geiste des Überwirklichen bestimmt, daher wurde die indische Architektur der monumentalste Ausdruck metaphysischer Bildhaftigkeit. Nichts anderes als die Welt des göttlichen Seins wollte sie erfassen und wurde so zur höchsten Kunst des Landes (cf. With Java S 23ff).

Denkmäler der Plastik

De ältesten heute noch erhaltenen Werke der indischen Bildhauerrei stammen aus der Ashokazeit. An ihnen beobachten wir einen bezeichnenden Gegensatz. Während Bauskulpturen wie das Kapitäl von Sarnâth (Abb. 2) mit einem für seine Zeit hervorragenden Konnen ausgeführt ist, das eine Tradition von Generationen voraussetzt, haben die vereinzelten aus der Ashokazeit erhaltenen menschlichen Rundfiguren alle Zeichen einer noch in den Anfangen befindlichen primitiven Kunst (Abb. 131). Im Gegensatz zu der völlig souveranen Beweglichkeit der Tiere am Kapitäl besonders des meisterhaft gemeißelten galoppierenden Pferdes herrscht hier noch die Frontalität, doch auch sie ohne Beherrschung der Symmetrie und ein Versagen in der Rundung des Körpers und Durchführung der Einzelteile, dabei wie der Bauch zeigt, ein nicht loskennen vom Modell und noch keine Spur des späteren heldischen Körperideals. Auf die naheliegende Frage nach der Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes weist Marshall auf den persischen Einfluß hin, der ja seit langem erkannt ist und hier auch in der Tat vorliegt. Der unmittelbar vorhergegangene indische Eroberungszug Alexanders (cf. S. 1) und die darauffolgende, wenn auch kurze perso-hellenische Herrschaft in Nordindien hat in diesen fruhellenistisch gefärbten Denkmälern Ashokas einen dauernden Niederschlag gefunden. Steinmetzen aus dem Gefolge Alexanders mögen in Indien geblieben sein und bei Ashoka Dienst genommen haben. Ihre rasche Einfühlung in den indischen Geist bleibt jedoch bemerkenswert. Denn die lebensvollen Tierfiguren der Stambhas wie die erwähnten Releifiguren am Kapitäl von Sarnâth und der ornamentale Schmuck sind doch von indischem Geist erfüllt.



131 Koko-salstatue eines Bodhisattva. Mathura
(Archaeo Survey of India)

Neben diesen noch etwas primitiven Rundstatuen werden allerdings auch solche gefunden, die einen reiferen Stil zeigen, den wir in Griechenland als archaisch bezeichnen, wie die jetzt im Kalkutta befindliche weibliche Kolossalstatue von Besnagar (cf. V. A. Smith, A history of fine art in India, Pl. XIV), die Yakshum im Patna Museum und die Lakshmi von Sânschi (Marshall, Guide to Sanchi, Taf. XIII c). Daneben zeugen Stücke wie das Abb. 132 wieder gegebene Relief eines kauernden Madchens, das zusammen mit dem berühmten Löwenkapital gefunden wurde, für ein rein indisches Kunstschatz, das im 3. Jahrh. v. Chr. in Vollreife stand (Kramrisch, Grundzüge S. 128). In dieser kleinen Mater Dolorosa der mauryamischen Kunst haben wir die intime Selbstoffenbarung der Sinnesweise eines alten indischen

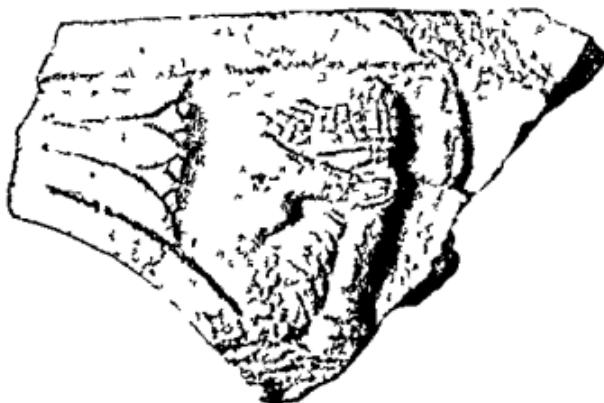
Kunstlers, die dem stolzesten, auf kaiserlichen Befehl ausgeführten Denkmal vielleicht ermangelte. Unser kleines Meisterwerk vibriert in einer lyrischen Gefühlsweichheit, die nicht ihresgleichen hat in der Kunstform, welche Ashoka wählte, um seinen neuen Glauben zu verherrlichen" (O G Ganguly, Jahrbuch d. asiat. Kunst 1921, S 111)

Laut Aufzählung des Director General of Archaeology in India, Sir J H Marshall, sind von Werken Ashokas heute noch erhalten Reste von Ziegelbauten in Sarnath u a O und einer Säulenhalle in Patna, die Denkmal und Ediktsäulen (vgl. S 111), eine Gruppe von Felsen-tempeln in den Barabar hills in Bihar, ein kleiner monolithischer Zaun in Sarnath, ein Thron im Inneren des (erneuerten) Tempels von Bodhi Gayā, einige Trümmer von Stūpaschirmen (*chatras*) in Sānschi und Sarnath, und drei Rundstatuen zwei im Indischen Museum in Calcutta die dritte in Mathura (Abb 131). Von diesen Denkmälern tragen zwölf Urkunden (records) von Ashoka selbst, drei von seinem Nachfolger Dasharatha, das Alter der übrigen ist durch ihren Stil ihre eingravierten Inschriften oder durch ihre eigenartige Technik bestimmt da alle Steinarbeiten mit einer einzigen Ausnahme durch zwei kennzeichnende Merkmale ausgezeichnet sind nämlich durch die außerordentliche Sorgfalt ihrer Ausführung und durch die spiegelblanke Polierung ihrer Oberfläche Mit Ausnahme der aus dem Gneisfelsen gehauenen Höhlen in den Barabar hills sind sie ferner alle ohne Ausnahme aus Sandstein von einem Steinbruch bei Chunar" (The Cambridge history of India I 6181) Der Zaun in Sarnath und der Thron in Bodhi Gayā sind ohne Ornamentik aber beide mit großer Präzision aus einem Steinblock gehauen. Die Tschattras haben als Ornament nur die pitzigartigen kleinen Rippen der Unterseite

In der Ashokazeit herrschte also eine baktropersisch beeinflußte Hofkunst, welche die bodenständig indische überschattete. Ein gleiches Nebeneinander ist auch in der Kleinkunst, an den Münzen und Terrakotten festzustellen. Nur die Goldschmiedekunst, die später auch die Großplastik mit Ornamentik bereicherte, war schon damals durch Eigenart und technische Vollendung ausgezeichnet (Abbildungen in The Cambridge hist of India I Taf XIII, XIV)

Auch während der, Mitte des 2 Jh v Chr folgenden Shungaperiode dauerte der durch Baktrien vermittelte westasiatische Einfluß an. Auch hier aber handelte es sich nur um Ausnahmen, während die indessen erblühte indische Reliefplastik der Stūpen bereits die indische Kunst in ihrer vollen Eigenart zeigt

Das bedeutendste Denkmal der frühen Reliefsplastik ist der um die Mitte des 2 Jh v Chr errichtete Zaun des Stupa von Bharhut, dessen noch erhaltene Reste im Indian Museum Calcutta aufbewahrt werden (cf S 22ff). An seinen Reliefs lassen sich verschiedene Hände und Schulen feststellen. Viele Stücke zeigen noch die Schwächen der einheimischen Plastik des vorhergegangenen Jahrhunderts und die Konventionen jeder primitiven Plastik überhaupt. Der qualitative Unterschied von der hellenistisch persischen Ashokaschule wird besonders in der Tierdarstellung sinnfällig wo wir unmittelbare Vergleiche anstellen können. Dagegen ist die Reliefbehandlung in anderen Stücken viel reifer. An Stelle der primitiven Abstufung des Grundes zur Erreichung der nötigen Tiefe sind diese natürlich modelliert und abwechslungsreicher gestellt. Auch einige der Pfeiler (Baluster) des Osttores (Abb 16) zeigen dieses reifere Können das durch die Kharoshthi Buchstaben die hier statt Brāhmīzeichen eingeschnitten sind auch erklärt wird. Diese Bildhauer kamen offenbar von Nordwest Indien



132 Relieffragment Museum zu Sarnath
(Phot v O G Ganguly)



133 Felsrelief aus Rani Gompha Udayagiri, Teillicht
(nach St. Kramrisch G undlagen d. Ind. Kunz.)

gebracht in ihren gegenseitigen Beziehungen Einzelne Pfostreliefs erscheinen plastik und sind voll hellenistischer Gestalten Anderseits bilden die Gayarelfieß wieder die Vorstufe von Säntschl so daß sie in die erste Hälfte des 1 Jh v Chr anzusetzen sind eine Datierung die auch durch die Widmungsinschriften bestätigt wird In die gleiche Zeit ist wohl auch der reliefierte Steinzaun von Besnagar anzusetzen

Von der Gesamtanlage des Zaunes um den Großen Stupa in Säntschi war S 24f die Rede Das Material ist gelblicher Kalkstein Zuerst wurde um die Mitte des 1 Jh v Chr das Südtor dann das Nord Ost und West tor errichtet Die Deutung der Darstellungen war durch das Fehlen der Buddhasfigur sehr erschwert, ist jedoch heute z T auf Grund der bezeichneten Bharhuterzählungen hauptsächlich durch die Arbeiten von Grünwedel und Foucher bis auf einige wenige durchgeführt Auf der Taf I wiedergegebenen Außenseite des Südtores sehen wir am linken Pfoster v u den Ausritt eines Fürsten auf einem Elefanten in Begleitung seines Sohnes (?) aus der Stadt deren Tor sie eben passierten, 2. die Ausfahrt eines Fürsten 3 die Verehrung einer radgekrönten Säule im Tierpark von Benares, wo B die erste Predigt sprach Auf den Querbalken sehen wir unten eine mit Figuren und Blumen geschmückte Wellenranke, darüber die Anbetung eines Stupa, dem sich v r auch ein Fürst mit Gefolge nähert, am obersten Shri Lakschmi zwischen den zwei Elefanten, alle auf Lotusblüten stehend inmitten eines Lotusrükts. Diese Göttin auf einer Lotusblume sitzend sehen wir auch auf der rechten unteren Zwischenstückplatte während auf den drei anderen Baum und Stūpaverehrungen stattfinden. Die Flächen der Kreuzungspunkte sind wie durchwegs mit adossierten Reittieren geschmückt. Das zeitlich folgende Nordtor (Taf II) macht mit seinen hier noch erhaltenen Aufsatzfiguren und den krönenden Symbolen einen besonders reichen Eindruck Vierfach adossierte Elefantenreiter fungieren als Träger des Gebälks In den Ästen der schwung voll ausbiegenden Ashokabäume hängen Yakshinis Am ersten Querbalken sehen wir Einsiedeleien im Walde mit davor sitzenden Bewohnern und von links herankommend einen Fürsten mit Gefolge links ein Stadttor und Häuser innerhalb der Mauern rechts die Fortsetzung der Waldszenerie deren Deutung noch ungewiß ist Am mittleren Querbalken links eine Baumverehrung durch Umwallung (pradakshina) dann ein sitzender Fürst und eine Zwer gesellschaft (pisatscha) Oben die Verehrung eines heiligen Feigenbaumes durch Elefanten Reiter und Yakshinis als Zwischenstücke Fliegellöwen, Dharmapālas Trisulas und Rad als Aufsätze. Die unten gegebene Gegenüberstellung zweier Elefantensteine vom ältesten und vom zuletzt errichteten Torana zeigt die stilistische Entwicklung die sich in Säntschi in etwa fünfzig Jahren vollzog In beiden Fällen ist die Geschichte von sechszähnigen Elefanten des Shaddanta Deschātaka dargestellt (cf A. Foucher, The beginnings of Buddhist art S 185ff) Am Südor sind alle Figuren möglichst flach in einer Ebene angeordnet und die plastisch-leben

wo infolge des dauernden hellenistischen Einflusses eine vorgeschrittenere Schule herrschte

In den Reliefs des zeitlich nächstfolgenden Denkmals, des vierseitig angelegten Zaunes in Bodh Gayā macht sich der westliche Einfluß noch mehr be merkbar Der Reliefschmuck gleicht gegenständlich Bharhut Ein Blumenband lief am Deckbalken außen, ein Fries von Tieren und mythischen Ungeheuern innen herum Lotus Medaillons mit Büsten auf den Querbalken und stehende Figuren in Hochrelief (Abb 134) Medaillons und figurale Felder auf den Pfeilern Die Figuren sind schon organischer modelliert, freier in ihren Stellungen und näher



134 Zaunpfeiler aus Mahābhārata-Dvārapalas
(nach St. Kramrisch, Grundzüge der indischen Kunst)

Satrapen (I—4 Jh n Chr) zu verbinden sei. Die Werke der beiden ersten Schulen gleichen der Plastik von Bharhut bzw. Sānschāl, während jene der dritten durch konventionelle Erstarrung der überkommenen Gestalten charakterisiert ist. Die Abb. 135 wiedergegebene unterlebensgroße Stele aus rotem Sandstein die in das 1 Jh v Chr gesetzt wird (cf. Kramrisch, Grundzüge S. 105) kann eine Vorstellung von der schlichten ehrlichen Art der Mathuraschule in ihrer Blütezeit geben.

Eine zweite Denkmalerguppe der frühindischen Plastik neben den Zaunreliefs wird durch die Kapitäl und Reliefskulpturen der frühen Felsbauten gebildet. Erwähnenswert sind die Kapitälfiguren in Kālī und Nāśik, die Wächterfiguren und bemerkenswert gute Reliefs in Bhādṛschā (1 Jh v Chr). Schwächer und grober sind die Reliefbilder der Dschninahöhlen in Udayagiri und Khandagiri in Orissa (Abb. bei Marshall I c T XXVIIff., V A Smith I c S 84f.). So hervorragend die Rolle Orissas später in der Entwicklung des nordindischen Tempelstils war,



135 Zaunpfeiler aus Mathurā.
Frau mit Lampe Lucknow
Muscum (nach St. Kramrisch Cf. Ks)

Schulen gleichen der Plastik

so gering war seine Vitalität in seiner frühen Plastik, die nur so lange blühte als sie unter fremdem Einfluß stand und dann bald verlöste.

Richtunggebend aber für die weitere Entwicklung der indischen Plastik und Malerei wurde die Schule von Gandhāra, so benannt nach der alten Landschaft Gandhāra im heutigen Afghanistan, über die sie freilich weit hinausreichte (cf S 5f). Die Kunst von Gandhāra war bisher ihres starken hellenistischen Einschlags wegen die literarisch meistbehandelte und ihre Wertung ist heftigen Schwankungen ausgesetzt. Jahrzehnte lang in ihrer Bedeutung vielleicht überschätzt, erlebte sie in den letzten Jahren einen starken Rückschlag, von dem sie sich neuestens wieder erholt. Sie wird wohl auch fernerhin ihre eifigen Parteigänger und Feinde haben. Um so notwendiger ist es, sich ihr gegenüber möglichst zu objektivieren und stets wieder mit sachlicher Nüchternheit an sie heranzutreten. Fest steht Jedenfalls die Tatsache, daß in der Kulturlandschaft Gandhāra die beiden Typen des Buddhabildes geschaffen wurden, des stehenden Buddha als Guru (Lehrer) und des sitzenden in der Meditation versunkenen. Von diesen beiden wurde der stehende Buddha zweifellos dem Vorbild des griechisch hellenistischen Philosophen oder Padagogentypus nachgebildet, während der sitzende eine rein indische Schöpfung ist, die jedoch der hellenistischen Anregung bedurft hat. Wenn wir nun bedenken, daß diese beiden Buddhatypen von der Landschaft Gandhāra aus die ganze buddhistische Welt eroberten und in Indien, Siam, Birma, Zentral-, Sud- und Ostasien seit zwei Jahrtausenden herrschen, wo immer der Buddhismus lebt, so muß man zugeben, daß der Hellenismus in Gandhāra eine Saat gelegt hat, die reiche Früchte trug. Eine alte Kultur hat sich in Gandhāra mit einer jugendfrischen gepaart, und sie mit ihrer Gestaltenfülle befruchtet, deren Gestaltung sie ihr überlassen mußte. Die spätere, reife indische Form als Argument gegen die Bedeutung dieser Befruchtung auszuspielen, die doch ihre Voraussetzung war, heißt unhistorisch denken. Das Urteil eines Altmasters der klassischen Archäologie, Ernst Curtius, hat schon vor funfzig Jahren das Richtige getroffen: „Die altindische Handarbeit ist von griechischer Kunst neu befruchtet worden, der Hellenismus und der Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitisch, durchdrangen sich und schufen eine eigene Kunswelt, deren Anschauung uns erst jetzt vergönnt ist, die graeco-buddhistische.“ („Die griechische Kunst in Indien“, Arch Ztg 1876)

Das aus den alten verschütteten Kultstätten Gandhāras zu Tage gekommene Denkmälermaterial zählt heute schon Tausende von Reliefplatten und zahlreiche Stücke der Rundplastik, die hauptsächlich in den Lokalmuseen, ferner in Lahore und Kalkutta, manches Gute auch in London und im Berliner Museum für Völkerkunde aufbewahrt werden. Noch sind aber die Ausgrabungen in vollem Gang und bringen mit neuem Material neue Gesichtspunkte für diese synkretistische Kunst, die Indoskythisches mit griechischen und persischen Elementen vereint hat. Das Material ist fast ausschließlich Travertin, ein grauer Schiefer, der sich nicht sonderlich zur Bearbeitung geeignet hat und heute unansehnlich erscheint, ursprünglich aber weiß grundiert und bemalt war. Dazu kommen die Stuckverkleidungen der zahlreichen Stūpā Peschavar, die Residenz des Kanischka und die ältere Residenz Takshashila ferner Takht I Behāl, Dschamīlgarhi Sikri Karkhai und Rāngat in den Kaschmirbergen. Sahri Balol, Schāhābgarh und Sāwaldhér in der Ebene, Topi Ohind, Zihdāh in Utmanzai, Tūrī Bāk shali und Gharyāli in Sādam endlich Matta Nathu, Sanghāo und Miyān Khān in Lānkor sind die Hauptfundstätten. Zählten die chinesischen Pilger doch hunderte von buddhistischen Klöstern im Gandhāraland. Die Quelle dieser Kunst erreckt sich über ein halbes Jahrtausend. Die Anfänge reichen wohl bis ins 2. Jh. v. Chr. zurück und die Ausklange dürften im 5. Jh. n. Chr. erfolgt sein, als im Gangesland schon die Guptakunst blühte in der griechischen Formengeist weiterlebte. Als Zeit der Entwicklung kommen die ersten drei Jahrhunderte nach Christo in Betracht (Grünwedel). Ein festes Gerüst für die Chronologie haben voneinander etwas abweichend V. A. Smith und Snart gegeben (J. A. S. B. 1889 und J. A. 1890).

Die Hauptiguren der meisten Darstellungen der Gandhāraplastik ist Gautama Buddha in den Hauptmomenten seines Lebens und früherer Inkarnationen. Allein oder zwischen seinen beiden Lieblingsschülern Sāriputra und Maudgalyāyana thronend als Objekt der Verehrung oder aber auf den Votivstelen von einem zahl-

reichen Parivāra umgeben. In den älteren Darstellungen zeigt sein Antlitz noch klassisch-apollinische Züge, während sie später mehr indisch werden. Auch der anfangs noch mehr hellenisierende Faltenwurf mit oft individuellen Zügen wird später schablonenhaft. Der Nimbus, den der Buddha trägt, wird von Ordnungswelten auch auf hellenistischen Einfluss und zwar auf die vorderasiatischen Götter zurück geführt. Er wirkt als malerisches Element in Stein ausgeführt beständig und weist entschieden auf eine alte Malschule hin (cf A. Grünwedel, Buddhist. Kunst in Indien 1900, S. 83 f.).

Neben den Buddhagestalten, auf deren Typologie wir später zurückkommen, sind die Votivreliefs eine Schöpfung der Gandhārakunst von größter Bedeutung für den buddhistischen Kunstkreis des östlichen Asiens. In Indien selbst wurden sie von der Guptakunst übernommen und sie fanden ihren Weg durch Zentral- nach Ostasien, wo sie in zahllosen Einzelstelen von mitunter großem Kunstwert angefertigt wurden und in den Grotten von Yünkang und Longmen monumentale Gestaltung erfuhrn (cf Diez, Die Kunst Ostasiens, Hd. d. Kw.)

Eines der schönsten Reliefs dieser Art ist der am Lotussitz thronende Buddha im Museum von Lahore (Abb. 136). Der *Jadidasa* ragt aus dem mit Flehen und Lotusblüten belebten Wasser. Fliegende Gardharas halten eine aus Blättern und Blumen gewundene Krone über seinem Haupt, während andere mit dem königlichen Tschattas darüber schweben. Um die Mittelgur stehen und sitzen über dreißig andere in verschiedenen Stellungen, davon einige in Nischen mit ihren eigenen Trabanten als die Hauptpersonen des buddhistischen Pantheons — Bodhisattvas Buddhas Devas, königliche Tschatras u. s. f. Unmittelbar zwischen den Buddhas schweben zwei Bodhisattvas auf Lotusblümen mit Standarten, die offenbar gemalten Seidenfahnen nachgebildet sind und wohl den Dhyanibuddha Amitabha und Avalokitesvara darstellen dürften. Unten zu beiden Seiten des Lotusthrones stehen eine männliche und eine weibliche Figur vielleicht die Stifter. Aus dem Wasser tauchen pixenhaft vier Nagas empor. Die Figuren des Parīkṣāra sind tief unterschnitten, vom Grunde fast losgelöst und trotz mancher leeren Posierung von bemerkenswerter Eleganz in der Druckfalte. Der Buddha selbst zeigt den völlig ausgebildeten reifen Typus in strenger Haltung in der Dharma Tschatra. Madras mit entblößter rechter Schulter. Das Gewand ist eng anliegend und weist mit seinem Faltenwurf sich auf dem ersten vorderasiatischen Buddhas hin. Gewiß der Thronsitz ist zu klein, der Körper noch irgendwie Fleisch g. der Ausdruck des Gesichts noch leer — aber P., wie W. Cohn es tut mit dem Buddha von Sarnath zu vergleichen, um die Gandhārakunst schlecht zu machen heißt doch das Phantos vorwerfen, daß sie nicht schön wie Ghiberti arbeiten kann.

Für die Geschichte und Chronologie der Gandhārakunst sei f. die verdeckte die drei handgreiflich glänzende Monographie dieser Kunsteriode von A. Foucher verwiesen. Nach Foucher war das I. Jh. u. A. das Zeitalter der Höhe und Ausbreitung der Gandhārakunst, nachdem sie schon im Jh. v. Chr. gebündelt hatte. Über diese abgrenzen von Monaten des I. Jh., keine fest datierte und daß nur vor c. 120 n. Chr., dem Zeitpunkt der im Fundamente des Kanthaka Stupa bei Peshawar gefundenen vergoldeten Reliquie bestehen kann, was alle in einem von



Abb. 136 Das große Wunder von Sravasti
Museum in Lahore



137 Göttin Tara
Museum in Sārnāth



138 Avalokiteśvara
Museum in Sārnāth



139 Mandchueri,
Museum in Sārnāth

(Nach J. Ph. Vogel Catalogue of the Museum of Archaeology at Sārnāth)

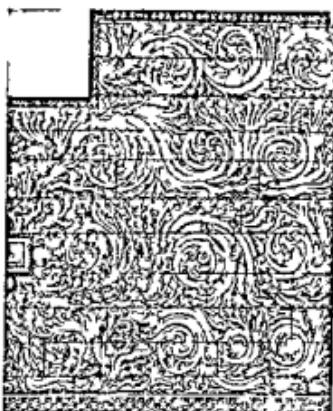
dieser Urne rückschließend ihre Ausbildung bereits im 1. Jh v Chr mit Sicherheit annehmen und eine Anzahl undatiertener Buddhas in das 1. Jh n Chr ansetzen (cf Foucher The beginnings of Buddhist art S 130) Denn die Buddhafigur des Kästchens trägt schon Anzeichen des Verfalls setzt also eine längere Entwicklung voraus. Die typologischen Merkmale der Gandharakunst im 2. Jh. n Chr sind folgende 1 Im Gegensatz zum völlig verhüllten Buddha des 1. Jh n Chr (cf Foucher L'art gréco-bouddhique II Fig 480) bleiben nunmehr die rechte Schulter und d. Füße unbedeckt 2 Die erhobene Rechte wird als Mudrā der Lehre sowohl wie auch für andere Bezeichnungen typisch (cf Foucher I. c II S 326) 3 Die persönliche Individualität seiner Begleiter, die meist seine beiden Lieblingsschüler waren, hört auf und diese trennen sich 4 Die zentrale Figur verhürt an Raum und wird von den zahlreichen Begleitfiguren eingeengt. Die Kunst erhält sich während des 2. Jh n Chr noch auf beachtenswerter Höhe, wenn auch die ersten Anzeichen des Verfalls in gewissen Erstarrungen eintreten. Die eigentlich schöpferische Periode hatte mit der Epoche Kanishkas aufgehört und die gedankenlose Wiederholung begonnen. Der Verfall setzte im 3. Jh ein und ist z T auch auf d. Unterblindung des direkten Verkehrs und eins mit dem Römerreich am Landweg zu erklären. Araber und Perser hatten sich als Mittler dazwischen gedrängt. Während Fa-hien Anfang des 5. Jh. Gandhāra noch als blühendes Land mit zahlreichen gut gepflegten Bauten und reich bevölkerten Klöstern beschreibt war es zur Zeit des Huen Tsang Anfang des 7. Jh schon verödet und se ne Bauten dem Verfall pregegeben.

Wenn wir uns nun von der Nordwestecke Indiens nach Südindien begeben, wo der mit der frühen Gandharakunst gleichzeitige Stupa von Amarāvatī gestanden ist (cf S 25), in dessen reichen Rehefschmuck sich die Museen von Madras und London geteilt haben, so finden wir hier jene urtümliche indische Kunst, deren Jugend wir in Bharhut und Sāntschi kennen lernten, schon in ihrer Reife. Die Gegenüberstellung dieser Geschicklichkeit, Anmut und Lieblichkeit, die sich oft zu größter Schönheit aufschwingt, dieses vollblütigen Lebens zur nur zu oft holzner posierenden, plumpen Gandharaplastik gibt zu denken (Abb 20f). Die Übernahme der in Gandhāra geschaffenen Buddhatypen und einige hellenistische Beeinflussungen haben hier nichts zu bedeuten während sie dort viel ausmachten. Hier feiern das rein indische Leben, indische Beweglichkeit, Sinnlichkeit und Grazie ihre Orgien und die Reliefsmalerei geben uns einen Einblick





140 Ornamentik am Dhamekh Stupa
Sarnath Süd Ost Seite
(Nach V. A. Smith H. P. A. J. C.)



141 Ornamentik am Dhamekh Stupa
Sarnath Westseite
(Ann Rep A. S. J. 1904/5)

in das Leben indischer Fürstenhöfe wie bei uns die Maler von Florenz, Ferrara und Venedig. Auch Grunwedel merkt die verfeinerten Gestalten mit ihren „koketten und verrenkten Stellungen der sehr weichlich behandelten Körper“ an und führt sie auf das drawidische Element der indischen Kunst zurück, das dieses Überwuchern hebt (I c S 133). Laßt man mit ihm „in den vollen, weichlichen und sehr anmutigen Gesichtern“ den stark hervortretenden griechischen Einfluß gelten, so äußerte er sich hier freilich ganz anders als in Gandhāra. Kunstgeschichtlich ist übrigens die Diskussion der Möglichkeit dieses Einflusses durchaus nicht so müßig, wie manche meinen, da es sich um eine prinzipielle Frage, die Kontinuität der Weltkunstentwicklung handelt. Deshalb ist auch V. A. Smiths Beobachtung des griechischen Einflusses noch auf die Guptakunst ernst zu nehmen, ja bestechend (O Z III). Man braucht nur die Kunst von Amarāvati mit der des Botticelli und die Guptakunst mit Rafael parallel zu stellen, um einzusehen, wie verschieden solcher Einfluß sich in Form umsetzen kann.

In der von c. 300—650 dauernden Guptaperiode (cf. S. 6f.), einer Blütezeit Indiens auf allen Gebieten, erreichte auch die Plastik ihren Höhepunkt. Das Zentrum der Hausherrschaft dieser erfolgreichen Dynastie erstreckte sich über die jetzigen Provinzen Agra, Oudh und Bihār im fruchtbaren mittleren Gangesbecken, die gleichen Gebiete, wo später die islamischen Eroberer und die Mogulherrscher ihre Residenzen gründeten und die deshalb am meisten unter dem islamischen Ikonoklasmus gelitten haben. So kommt es, daß die zahlreichen Tempel der Guptazeit zerstört, nur einige abgelegene kleine erhalten sind. Da die Plastik mit der Architektur in engster Verbindung steht, teilte sie ihr Schicksal. Doch forderten die Ausgrabungen vieles zutage.

Als charakteristische Kennzeichen der Guptatempel fährt V. A. Smith an: 1. Flache Dächer ohne Türme (Shukharas) wie in den Höhlentempeln; 2. Erweiterung des Turmbaues durch Vorstellung einer Pfeilerreihe vor den Seitenwänden (Anten) wie bei ägyptischen Tempeln; 3. Die Statuen der Ganga und Dschamuna bewachen den Toreingang; 4. Pfeiler mit massiven kubischen Kapitellen gekrönt mit zwei gegenüberliegenden Löwen zu selten eines zentralen Baumes; 5. Bossen an den Kapitellen und Friesen von sehr eigenartiger Gestalt, wie buddhistische Stupen oder Bienenstöcke mit vorragenden Hörnern; 6. Der Architrav des Portikus läuft als Gesimse um die Tempeccella herum; 7. Abweichung in der Orientierung von den Kardinalpunkten. Die späteren Tempel waren verschwenderisch mit Skulpturen ausgestattet (O Z III S. 7). Damit sind auch wichtige Gesichtspunkte für die Plastik gegeben. Ein gut erhaltener kleiner Guptatempel dieser Art steht am Ruinenfeld in Sānschī.



142 Türsturz mit Szenen aus dem Kshantivadi Dicchikata Museum in Sarnath

(Arch. S. 1913–14 Pl. XII 6) ein anderes in Tigawā Dschabāpur Distr. Centr.-Prov. (O Z III Abb. Seite 7)

Ein Hauptfundort für Steinplastik ist Sarnath der berühmte buddhistische Wallfahrtsort bei Benares. Der Dhamekh Stupa (cf. S. 19) aus dem 6. Jh. gibt uns eine Vorstellung von einer Ornamentik der Guptaperiode die anders geartet ist als die übliche Pfleiderornamentik und fremden Einfluss empfangen hat. V. A. Smith hat auch bereits die Übereinstimmung der in zahlreiche Stammesverästelungen ausstrahlenden Wellenlinie des Dhamekh Stupa (Abb. 140 1) mit den sogenannten Tislingi talai Muster von Ceylon festgestellt (H. F. A. J. C. 157) so daß sich noch die Frage der Herkunft des unähnlich-geometrisch abstrakten Musters erhebt der an spätere islamische Ornamentgestaltungen anknüpft. Für die erzählende Steleplastik der Guptazeit ist das Abb. 142 wiedergegebene Gesims von einem Torbau aus dem 5.–6. Jh. im Museum von Sarnath ein gutes Beispiel. An beiden Enden sitzt Kubera oder Dschambhala der Gott des Reichtums mit einer Frucht in seiner Rechten und einer Gelübde in der Linken mit Begleitfiguren. Der Mittelteil gibt vier Szenen des Asoka und Dicchikata zwischen architektonischen Krönungen (cf. Catalogue of the Museum at Sarnath 1914 S. 233ff.). Die letzte der vier Szenen stellt die Folterung des Bodhisattva dar (Abb. 143). Ein von zwei Mädchen daran getriebener Mann ist im Begriff dem Bodhisattva eine Hand abzuschneiden. Die Abb. 144 wiedergegebene Stele stellt die vier Hauptmonente aus Buddhas Leben dar: Die Geburt, die Erscheinung, die erste Predigt und Nirvana. Sie ist mit einem Stupa gekrönt dem die Spitze (śūla) fehlt und der nach Art der Guptastupen mit Buddhafiguren in Nischen ausgestattet war wie der Dhamekh Stupa (cf. Cat. Mis. Sarnath I c. S. 183ff.). Die Stele zeigt wie sich diese Art von Vollreliefplastik aus der Gandharaperiode in die Guptazeit fortsetzt und erst mit dem Verlöschen des Bodhisat-



143 Die Folterung des Bodhisattva Kshantivadīn Museum in Sarnath

mus in Indien aufhört. Trotz der da und dort zu Tage tretenden handwerksmäßigen Erzeugung dieser vielbestellten Stelen zeigen sie doch auch alle Feinheiten und Meisterschaft der Guptaplastik. Der Vergleich mit den z. T. gleichzeitigen und späteren Votivreliefs in China gibt Aufschluß über den indischen Einfluß in Ostasien und die chinesische Gestaltung (cf. Diez Die Kunst Ostasiens Hdb. d. Kw. pass.)

Das Hauptstück der in Sārnāth zu Tage gekommenen Werke buddhistischer Plastik ist das als „Buddha von Sārnāth“ weltberühmt gewordene Bild des Buddha der ersten Predigt, das zu den größten Bildwerken der Menschheit gehört (Taf. VI). Es ist jedoch durchaus nicht als ein die anderen überragendes individuelles Meisterwerk eines besonders genialen Meisters zu betrachten, sondern hatte in Sārnāth wohl gleichwertige Gegenstücke, von denen jedoch keines so gut erhalten ist. Das Werk muß vielmehr als Typus des höchsten künstlerischen Ausdrucks der buddhistischen Religion jener Zeit angesehen werden, der damals jedenfalls ofters erreicht wurde.

Aus leuchtendem Sandstein gemeißelt (mit Spuren von Bemalung) ist dieses Standbild die vollkommene Verkörperung des mit dem kosmischen Urlicht Eins gewordenen, im Kosmos ruhenden zur inneren Erkenntnis gelangten Yogi, eben des „Buddha“. Als Folie dient ihm die spirituelle Dreizahl Buddha, Dharma und Sangha, Scheibe, Rückenlinie und Schemelfront. Er vereinigt sie in seinem Körper äußerlich durch den dreieckigen Aufbau seiner Gestalt, Dreieck und Kreis, höchste Symbole der Gottheit bilden mit der Vertikalachse das Gerüst des symmetrischen Aufbaues. Seine Kopfform nähert sich dem Kreis, bleibt aber doch noch lebendig erst die umrahmenden Kreise bringen geometrische Abstraktion. Und wie Wellen gleiten die Kurven der Haarspirale und des Gewandes über seinen Löwenglättten gleichen Leib hinab bis zum Sitzteppich. Der Vertikalismus seines Körpers ist eingeschlossen in ein Dreieck von unerschütterlicher Ruhe und die Arme beschützen den göttlichen Körper wieder mit zwei Dreiecken. Die Berührung seiner Hände aber bilden die Spitze zweier Dreiecke, eines unteren, mit der Basis von Knie zu Knie sich spannenden und eines umgekehrten oberen, dessen Basis in den Schultern liegt, das aber noch eine zweite Basis höher oben durch die zwei fliegenden Devas erhält. In diesem so gebildeten Zentrum, das in der Höhe des Yonisystems wichtigen zweiten Verstandeszentrums, des Solarplexus liegt, ruhen die Hände im geheimnisvollen „Siegel der Lehre“, der Dharmas Tschakra Mudra, das nur sichtbares Symbol ist für die durch Meditation hervorgerufenen inneren die Erleuchtung bewirkenden Vorgänge. Dieses innere Licht scheint den ganzen Körper zu durchleuchten und gibt ihm seine göttliche Erscheinung. Der Körper erscheint gleichsam von einem höheren Lebensrhythmus durchpulsat, dem ewigen kosmischen Kreislauf vergleichbar und darin liegt seine Göttlichkeit. Dieser Buddha ist nicht etwa sprechend, aktiv lebendig zu denken; die Mudra bedeutet vielmehr daß das leuchtige Rad der Lehre, d. h. der Erkenntnis sich in ihm dreht, der Gestus ist nur Symbol und Siegel. Durch ihn äußert sich hier der heilige Atman, die unsägbare und hier doch künstlerisch gefaßte zum Ausdruck gebrachte Weltseele. An der Front des Thronzitzen ist die Sangha durch die fünf ersten Jünger Buddhas dargestellt, an beiden Seiten des Rades anbetend knien gegeben, vermehrt um den Stifter mit Kind und die zwei Kastellen, welche die Benatespredigt repräsentieren. Zwei Leogryphen und Makaras, deren Hauden Anfang und Ende des Sitzes halten, Symbole des Auf- und Unterganges, des Kreislaufes der Planeten und die von Perlenschärdinen gefaßte Welt eranke des Nimbus, der mit den beiden schwimmenden Devas wieder künstlerische Bedeutung erhält, bilden die zurückhaltende aber bedeutungsvolle ornamentale Ausstattung des Werkes.

Wie der sitzende erhielt auch der stehende Buddha in der Guptaplastik seine typische Ausbildung. Die zahlreichen Funde in Sārnāth von mehr oder weniger beschädigten Statuen dieses Buddhas als Guru, Lehrer, als welchen man ihn im Gegensatz zum sitzenden Buddha Yogi



144 Buddhistische
Votivreliefs Museum in
Sārnāth



145 Buddha als Guru
Sarnath
Museum
(Photo A. Archaeological Survey of India)



146 Bodhisattva Samanada-Avalokitesvara
Lucknow Museum
(Photo St. Kramrisch, Grundriss d. Ind. Kuns.)

bezeichnen kann bezeugen die Einzigartigkeit dieses Buddhabildes in den letzten Jahrhunderten des Buddhismus.

Der Buddha steht stets in frontaler Haltung (*sama/padmasana*), die rechte Hand im Segel des Schutzwährend die Linke den Saum des herabfallenden Oberkleides (*angkut*) hält. Von den Merkmalen (*iskanas*) zeigen diese Statuen meist das Uschnisha mit kurzen nach rechts gedrehten Locken (*lakshmi artta*), die langen Ohrläppchen und die Schwimmhäute zwischen den Fingern. Das Stirnzenchen Urne war zumeist nur mit Farbe aufgetragen und ist daher selten erhalten. Typische Merkmale der Sarnath Buddhas sind ferner die gesenkten Augen und die schlaff in Meditation herabhängende Unterlippe mit Lippen am Hals und in den Handflächen und die völlig Schmucklosigkeit. Die Bekleidung besteht aus dem enganliegenden männlichen Untergewand (*indara usaka*) und dem sich ebenfalls anlegenden Obergewand das die Körperformen klar konturiert aber gleichzeitig eine von den Händen herabfallende rahmende Hülle bildet. Ein dieser seltener Typus ist endlich der nach europäischer Art sitzende Buddha der eigentlich den kommenden Buddha Maitreya als Bodhisattva vorbehalten ist.

Das gemeinsame Merkmal der Gupta-Buddhas ist die glatte schmucklose Behandlung des Körpers, der nur von einem ornamentierten Rahmen als wirkungsvolle Folie umspannt wird. Das Gewand ist faltenlos über den Körper gelegt, um diesen zur möglichst reinen Wirkung kommen zu lassen und die reine Geistigkeit der Lehre zu betonen.

Aus der Guptazeit sind auch vereinzelte Metallobuddhas erhalten, die von einer hoch entwickelten Gußtechnik Zeugnis geben. Von dem 80 Fuß hohen Riesenbuddha aus Kupfer, der Ende des 5. Jh. in Nālandā errichtet wurde, ist keine Spur mehr vorhanden. Das Birmingham-Museum besitzt jedoch eine über zwei Meter hohe Kupferstatue des stehenden Buddha, der um 400 n. Chr. datiert wird (cf V A Smith H F A Fig 118), ein Vorgänger der zahlreichen späteren Bronze buddhas des Gurutypus in Cambodscha und Siam. Kleinere Statuetten aus einer Messinglegierung gruppieren sich um ihn. Auch die S. 13 erwähnte Eiserne Säule wurde ja um 415 n. Chr. von Kumāragupta I aufgestellt.

Die Bodhisattvas der Guptazeit erscheinen in dem für sie typischen Schmuck, mehr als menschenfreudliche Himmelsfürsten. Die Rundstatue einer Avalokiteśvara in Sarnath (Abb. 138) besticht durch ihre fast prehöse Anmut.

Schon die Basis fällt durch die eigenartige Bildung auf. Aus lebhaft geschnörkelten Ranken wächst die majestätische Lotusblume empor, die den mild herabblickenden Vermittler trägt. Dieser ist nackt bis zum Gürtel, von den Hüften abwärts mit einem Lendentuch umhüllt dessen Enden zwischen den Füßen in regelmäßigen Falten herabhängen. Er ist mit einem edelsteinverzierten unter dem Nabel in eine Schleife gebundenen Gürtel um die Hüften festgesetzt. Darüber ist ein Shawl geknotet, dessen Enden in zierlichem Faltenwerk längs des rechten Beines herabhängen. Die Ohren sind mit Ringen der Hals mit einer Perlenkette geschmückt und eine feingliedrige metallische Brahmanenschnur hängt um die linke Schulter bis zum rechten Knie herab. Am linken Arm trägt er ein Armband mit Makaraenden und ein edelsteinbesetztes Armband. Das Haar ist mit einer Juwelengeschmückten Kopfbinde umschlossen und mit einer Schnur hochgebunden in der Art der Asketenhaartracht (*saṅkātam śūdra*). Je drei Haarsträhnen fallen auf jede Schulter. Über der Stirne sitzt in der Frisur ein Miniaturbild des Dhyanī Buddha Amitābha des geistigen Vaters Avalokiteshvaras in der Meditationsstellung. Auf der Basis bemerkst man links zwei gequälte Geister (*pṛta*) mit angemagerten Körpern die der mitleidige Herr mit Nektar läbt der von seiner (fehlenden) Rechten herablaufend zu denken ist. Von der Nimbusschelle hinter dem Kopf ist nur noch ein Rest vorhanden. Die Sanskritinschrift aus dem 5. Jh. nennt den Stifter

Neben der buddhistischen Kunst, auf die wir noch im Abschnitt über die Malerei zurück-



147 Varaha Avatāra, die Eberinkarnation des Vischnu. Felsrelief in Mahāpuram

(Nach St. Kramrisch, Grundlagen d. ind. Kunst)



148 Vischnus Ebenenkarnation (Udayagiri Gwalior)

Glaubigen, gewohnt hemmungslos durch Welten zu schweifen, breiten. Allein die wechselnden Größenverhältnisse der Gestalten weisen der Vorstellung bis zu einem gewissen Grade den Weg' (W Cohn, Indische Plastik, S 32)

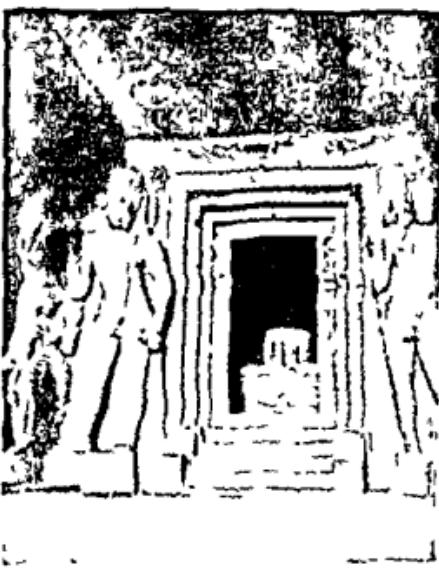
Die älteste bisher bekannt gewordene hinduistische Skulptur ist die in Udayagiri (Bhopal) aus dem Fels gehauene *Varāha-Atatāra* oder Eberinkarnation des Vischnu (Abb 148). Das Werk ist 400 n Chr datiert. Der ca. dreieinhalb Meter hohe Vischnu mit Eberkopf steht auf dem Grunde des durch Wellenlinien angedeuteten Ozean auf dem Schwanz des Nagakönigs, der ihn anbetet. Neben dem Naga sitzt der Dämon Hiranyaksha mit Bhumi devi der Erde in seiner Linken. Bhumi die Vischnu aus der Gewalt dieses Dämons befreit. Sehen wir ein zweites Mal hinter dem Gott noch im Wasser an einem Lotusstengel sich haltend und emporziehend oder den Gott verehrend (undeutlich). Endlich steht sie schon außerhalb des Wassers auf einer Lotusblume und lehnt sich an die Umke Scholte des Gottes. Sie ist also in drei Stadien des Befreiungsaktes in kontinuierender Darstellung gegeben. Der Gott trägt ein Upavita in Form eines riesigen Kranzes gewissermaßen die kosmische Brahmatenschlange. In langen Reihen sind die Götter und Rishis versammelt um die Erde zu begrünen.

Neben dem *Varāha-Atatāra* wurde Vischnu als *Ranganātha* oder *Ananta Shayana* oft dargestellt wenn auch nirgends so meist erhaft wie am Tempel zu Deogarh (Indasi Distrikt V P) einem Werk aus der Blütezeit der Guptaherrschaft dem 5 Jh (Abb 150). Frei von symbolischen Attributen liegt der vierarmige Gott mit seinem üblichen Schmuck im Schoße der siebenköpfigen Weltenschlange das verkörperte in sich ruhende Prinz p des Weltalls Shridevi und Bhūmidevi seine beiden Frauen sitzen zu seinen Füßen die Shri Lakshmi kniet. Auf einem ihm entwachsenden Lotusstengel sitzt der dreihäuptige Brahmā während darüber Shiva mit Parvati auf

kommen, tritt in der Guptazeit zum ersten Male die brahmanische auf den Plan und zwar sogleich mit vollendeten Werken der Plastik, die sich ebenbürtig neben die buddhistischen stellen, ja ihrer größeren Gestaltungsmöglichkeiten wegen noch mehr Bewunderung erregen als jene. Ihre vorausgegangene Entwicklung läßt sich nur aus der buddhistischen Architekturplastik, wie den Kapitalen mit den vedischen Göttern in den Hohleinschaityas und Viharas rekonstruieren. Die plastischen Riesengemälde zur Verherrlichung Vischnus in Udayagiri und Deogarh setzen eine lange Entwicklung voraus, und sind nur aus der Anknupfung an die buddhistische Plastik erklärliech. „In knappesten Zügen mit den pakendsten Gegenuüberstellungen werden jedem glaubigen Inder die Visionen ungeheuerer, urzeitlicher kosmischer Umwälzungen, die Symbole tiefer philosophischer Spekulationen oder die alle Wesen einschließende Liebe der Gottheit vor Augen geführt. Alle raumlichen Kennzeichnungen fehlen. Würden sie doch nur die Phantasie des



142 Vishnu auf der Schlange Ananta ruhend.
Tempel zu Devgudi



143 Dvarapalas am Lingatempel in Elephanta
(Foto: Dietrich Niedermayer)

dem Ruhenden Kand. Indra auf seinem Elefanten, der Krieg ist Suvarnabhanu Skanda auf dem Pfeil reitend und rechts Surya mit der Sonnenscheibe (?) in den Lüften schweben. Hier ist nach der Lehre des Vedānta Vishnu als das höchste Wesen dargestellt aus dem selbst Brahma, der Schöpfer hervorgeht um sein Tagewerk zu tun. Vishnu aber als Urgott handelt nicht, sondern nunmehr von Ewigkeit zu Ewigkeit. Unterhalb des Schlangenlagers stehen sechs Haingötter. Sämtliche Figuren haben die Augen geschlossen, wodurch der mystisch-visionäre Charakter des Bildes erhöht wird. Der Legende Vishnu gehört wiederum zu den größten Meisterwerken der Plastik, nicht nur Indiens. Das Problem der Vereinigung des vierarmigen Gottes mit der siebenköpfigen Schlange ist in einer schlechtlich unverstetlichen Form gestaltet, der auch für die, zwielarmige europäische Einstellung nichts mehr Abwehrwerts anhaftet. Dem an den Beinen begleitenden allmählich anwachsenden, in den Schlangenköpfen brandenden Linienschlaß wohl jene kosmische Größe inne, die der großartigen mythischen Konzeption entspricht. V. A. Smith stellt diesem Vishnu einen antiken Lindymlion des Nationalmuseum in Stockholm gegenüber (O. Z. III 1 c), der ihm im Flus der Linie gleicht und stützte darauf seine Behauptung einer hellenistischen Nachwirkung auf die Gupta-Plastik, die nicht ohne weiteres abzuweisen ist. Noch ein zweites Werk dieser Periode klingt an die Antike, diesmal an die Tauschwestern des Parthenonfrieses an, die liegende Mutter Krishnaji mit dem Kind zur Seite in Pahari im Bhupatlaate (V. A. Smith II P. A. J. Pl. XXXVII). Werke der noch hellenisch beeinflussten, parthisch-assyrischen Kleinkunst, wie die Siberschale von Badakshan können in der Gupta-Kunst anregend gewirkt haben (cf. M. LXXXVI bei V. A. Smith H. F. A. I).

Das größte und großzügigste Betätigungsfeld hatte die indische Plastik in den Fels- und Hohlen-tempeln, wo sich der lebendige Fels direkt zur Bearbeitung bot. Nicht in den Städten, sondern mit wenigen Ausnahmen fern von größeren Siedlungen gelegen, bergen diese Tirthas heute noch die größten, der ikonoklastischen Zerstörungswut späterer Eroberer entgangenen Kunstwerke der Plastik.



151 Trimurti in Elephanta. Frontalansicht

Ein solches frühes Denkmal lernten wir in Udayagiri kennen (Abb. 148). Auch in Adschantā dessen Denkmalwert besonders in seiner malerischen Ausstattung liegt finden sich zahlreiche gute Felsskulpturen wovon die Ausstattung des Tschaityas 19 (Abb. Cohn I c T 30-31) die Flügelgottheiten an den Eingängen von Höhle 16 und 29 u. a. aus der Guptazeit stammen. Die von Fergusson und Burgess noch in das 6 Jh angesetzten Skulpturen des Tschaitya 26 schätzt Havell um hundert Jahre jünger ein. Im übrigen steht die Chronologie der Adschantäskulpturen noch aus. Ihren Höhepunkt aber erreichten die Felsskulpturen in den Stupahöhlen und Felstempeln zu Elephanta und Elura deren Datierung auch noch schwankt. Fergusson und Burgess setzen Elephanta in die zweite Hälfte des 8 Jh gleichzeitig mit der Dhumar Lenā Höhle in Elura. Havell rückte sie 1915 in das 6 Jh zurück (A. M. A. I S. 150 f.) während er sich 1920 für das 7 Jh entschied (Handbook J. A. S. 163). Ein stilistisches Kriterium bilden diejenen von Bādām Höhle 3 von 578 gleichen (cf. Jouveau Dubreuil Archeol. S. I I S. 173). Wenn wir auch Fergusson Burgess (H. I. E. A. II 128) zustimmen daß die Kapitälbehandlungen in Elephanta ihre Vollendung erreicht haben ist deshalb noch kein Grund vorhanden Elephanta in das Ende des 8 Jh hinaufzurücken denn diese Vollendung muß sich schon im 7 Jh vollzogen haben das mir für die Aushebung von Elephanta am wahrscheinlichsten erscheint.

Die große Schönheit und Bedeutung der Skulpturen von Elephanta erklärt unsere Diskussion der Datierung. Mit Recht hebt Havell die Schöpfer der Trimurti und des Brahma-Tschatur-



mukha in den Rang des Phidias und Praxiteles von Indien. Er nennt Ele phanta Indiens Parthenon. Wenn sich das Auge des Besuchers an das Dammer licht gewöhnt hat, leuchtet ihm das vier Meter hohe Kolossalstandbild der Tri mūrti durch das Dammerlicht entgegen die am Ende des mittleren Flügels des Felsen tempels aus dem Felsen gehauen ist (Abb 151 Taf VII). Es ist beim heutigen Zustand des Tempels schwer sich vorzustellen, wie ehrfurchterregend schon es gewesen sein muß beleuchtet von den zahlreichen Bronzetempellampen und im silbernen Schimmer der schneeweissen Pfeiler überzogen mit feinster polierter Stuckmasse (A M A I S 100)

Die Zusammensetzung und Bedeutung der Trimūrti (Dreigestalt) wird verschieden erklärt, abstrakt philosophisch und populär mythologisch. Ihr Ursprung liegt in der Sonnenanbetung mit ihren drei Phasen. Ihre Bedeutung als Vereinigung der drei göttlichen Aspekte der Einen Gottheit die wir als Brahmā den Schöpfer, Vischnu den Erhalter und Shiva den Zerstörer kennen, ist die populärste. Wie eng diese Vereinigung gedacht wurde geht u. a. aus folgender Stelle des Vāyu Purāna hervor (Ch. V 18—21). Sie existieren einer durch den andern und erhalten sich gegenseitig; sie sind Zwillinge untereinander; sie bestehen durch sich untereinander und sind keinen Augenblick voneinander getrennt; sie verlassen sich nie. Bhāvara (Mahadeva d. i. Shiva) ist der höchste Gott und Vischnu ist das Oberhaupt von Mahat dem Prinzip der Intelligenz während Brahmā trülli mit viddhasas die Schöpfung besorgt. In vedischer Zeit waren Agni, Indra und Sūrya zur Trimūrti vereinigt im Mahayana Mandschushti Ayalokiteshvara und Vadschrabāni; später sind alle drei im mystischen Worte *Om* zusammengefaßt. Darstellungen der Trimūrti sind in Indien sehr selten, doch gab es solche schon in der Gandharaperiode wie ein Standbild in Peschawar beweist (cf. V. Natesa Aiyar: Trimūrti image in the Peshawar Museum Arch. Sur A.R. 1913—14). Die alte herkömmliche Deutung der Trimūrti von Elephanta als Vereinigung von Brahmā, Vischnu und Shiva wurde von Havell umgestoßen; der darin Pārvati, Vischnu und Shiva sehen wollte jedoch von N. Aiyar (l. c.) widerlegt wurde; der das Bild als Dreigesicht des Shiva erklärt, der in der Mitte als Schöpfer, rechts als Erhalter links als Zerstörer gegeben ist. Der durch majestätische Ruhe ausgezeichnete mittlere Kopf trägt die Symbole des Vischnu: Shiva in seinem rädschassischen Aspekt. Seine Krone ist der hl. Berg Meru. Auf seinem Perlenschalsband sind die unzählbaren Welten der Planetenbahnen aufgereiht; denn die Perle ist das Symbol des kosmischen Elementes Akasha (Äther) und daher



152. Tschaturmukha in Elephanta
(Nach E. B. Havell)



153 Der tanzende Shiva, Felsrelief in Elura

auch von den daraus geborenen Planeten und Vischnu ist der Akâsha-garbha der Ätherträger. Er trägt ferner das ruhmreiche Fünf Edelstein Halsband aus Gold besetzt mit seinen Edelsteinen Perle Saphir Rubin Smaragd und Diamant die Äther Luft Feuer Wasser und Erde symbolisieren. Den tämischen Aspekt als Zerstörer stellt der linke Kopf dar mit gerunzelter Stirn geöffneten Lippen vordringender Zunge eine Schlange in der Hand. Seine Tiara enthält einen Menschenschädel mit Blumenemblemen die zum Shivaritual gehören umwunden. Hinter dem Kopf befindet sich eine unsichtbare Nische in der Felswand für ein Orakel.

Das zweite mehrköpfige Standbild in Elephanta ist das Abb. 15² wiedergegebene Tschaturmukha (Vier Antite) das früher im viertorigen Tempel stand wo es später durch ein an konisches Lingam ersetzt wurde. Havell stellt den Hermes des Praxiteles neben diese Statue — die Krone der griechischen neben die Krone der indischen Plastik. Das Antlitz hat in der Tat einen individuellen Ausdruck von einer Dämonik wie sie viel leicht nur noch an der Javaschen Durgâ im Museum von Leyden begegnet (s. unten). Auch der Körper ist über das typische Schema hinaus individuell gebildet und setzt Naturstudium voraus. Auch hier ist wohl Shiva in seinem rädschanschen Aspekt dargestellt ein anthropomorpher erster Stupa der als Symbol der kosmischen Kräfte den von Dvârapâlas bewachten Tempel schmückte. Shivas Ruhm kündigt ja auch alle Reliefdarstellungen auf den Felswänden von Elephanta. Mehrmals sehen wir ihn mit Parvati seiner Gemahlin ergreifend in der Vermählungszene und als Natarâdescha im Schöpfungs- und Zerstörungstanz (vgl. W. Cohn I c. Taf. 48–51). Die starken Zerstörungen der plastischen Werke in Elephanta werden den Portugiesen zugeschrieben.

Die Plastik von Elura bildet das würdige Gegenstück zu Elephanta auch sie shivaitisch, aber schon vorgeschrittener in der damonischen Wildheit der Bewegungen, daher zeitlich wohl durchschnittlich um hundert Jahre junger. Neben den shivaitischen Darstellungen gibt es hier



154 Shiva im Tschaturam Tanz. Ravana Ka Khai Grotte in Ellora
(Nach S. Kramrisch. Grundriss d. Ind. Kun.)

auch buddhistische und Dschainawerke, doch von geringerer Bedeutung, wenn auch letztere besser als in den späteren Dschainatempeln

Aus dem noch kaum brauchbar verbülflichteten Reichtum der Elluraplastik müssen wir uns hier auf die Hervorhebung d. tier Werke beschränken: zwei tanzende Shivas und Ravana im Kailasaberg. Einmal tanzt er achtarmig mit einer Schlange umwunden und mit einer mächtigen Keule bewaffnet seinen gewaltig ausgreifenden Lalita Tanz, dessen verderbenbringender Aspekt durch das hinter ihm vorluggende Skelett Bhringis ange deutet ist (Abb. 153). Eingeschüchtert sieht ihm Kali (Párvati) von rechts unten zu; links machen drei Kobolde d. Musik dazu. Oben in den Lüften erscheinen d. üblichen Götter des Indischen Olymp zu dem grausig erhabenen Schauspiel. Am zweiten Hochrelief (Abb. 154) ist der Gott im Tschaturam Tanz dargestellt. Die Haltung der Glieder ist für den Tanzarten genau vorgesehen; für diesen ist der Drang der Verdeckung eines Volkes, Armes und die gebogenen Knie charakteristisch. Die Wichtigkeit der Bewegung der schweren Gliedmaßen ist für d. Elluroplastik bezeichnend.

Meisterhaft ist auch die schwierige Darstellung des Angriffes des Dämonen und Erzfeindes Rámas Rávana auf den Kailasa (Abb. 155). Der Unhold der den Berg heben und samt den Göttern nach Lanká tragen wollte, auf daß sie ihm behilflich sein müßten, scheint wie eine gespannte Feder in einer Bergöhle eingeschwärt eben im Begriff zu sein, emporschallend seine dämonischen Kräfte spielen zu lassen, deren erste Wirkung sich oben schon in Párvatis ängstlichem Erfassen von Shivas Arm in der Flucht der Magd und in der Bewegung unter den Himm



155 Ravana im Kailasa (Felstempel in Eleura)

linearen Entfaltung der oberen Figuren. Die künstlerische Höhe dieses Werkes wird uns erst recht klar wenn wir einen Blick auf die spätere Rāvanadarstellung in der benachbarten Dumar Lenā Höhle in Eleura werfen (cf Taf. 43 bei W Cohn I c). Aus der giustvollen Komposition ist ein odesMachwerk geworden das uns den raschen Abstieg dieser Kunst im 9 Jh deutlich zeigt, einen Verfall den auch die anderen Spätwerke in Eleura bestätigen

Von den unabsehbaren plastischen Werken am Plateau von Dekkan konnten wir hier nur einige der bedeutendsten Werke hauptsächlich der Felsenplastik herausgreifen. Die reiche Tempelplastik der Tschalukya und Hoysalatempel (S. 70 ff.) ist noch kaum aufgenommen und wird uns noch schöne Überraschungen bringen. Besser bekannt ist die Tempelplastik von Orissa im Stromland des Mahānadi, die etwa vom 6 bis zum 13 Jh und vereinzelt darüber hinausreicht. Sie steht wie W. Cohn schon hervorgehoben hat (I c S. 38 f.), obwohl auch brahmanisch, im schärfsten Gegensatz zu den oft gleichzeitigen Felskulpturen des westlichen Indien. Hier erzählende Darstellungen von meist dramatischer Wucht als Ersatz für Fresken, dort architektonischer Dekor und Schaustellungen. Der Gegensatz erklärt sich, wenn wir bedenken, daß die brahmanische Plastik der Guptazeit an die gleichzeitige buddhistische anknüpfte und ihre trotz aller eigenartigen Gestaltung doch von der griechischen Plastik gebändigte und rhythmisierte Formgebung bis ins 9 Jh bewahrte und fortentwickelte. Wie die indische Plastik aussah wenn sie ganz auf sich selbst gestellt war, das zeigt Orissa. Die Sinnlichkeit des Fleisches und

lischen bemerkbar macht, deren weitere Wirkung jedoch von Shiva aufgehoben wird. In dem er «einen linken Fuß fest auf den Berg stellt und so die Spalten die Rāvana schon gesprengt und in die er sich mit seinen Händen verspreizt hat wieder schließt und Rāvana für geraume Zeit in seiner Höhle eingeschlossen hält. Der ganze Kreislauf der Handlung ist in diesem Felsenfresko zu einer Einheit verschmolzen.

Wie in der gleich zu behandelnden „Herabkunft der Gangā“ zeigt sich auch hier die Souveränität der indischen Felsenkünstler in der Ausnutzung des gewachsenen Materials zu allen gewünschten Wirkungen. Möglichkeiten die der Bildhauer nur im gewachsenen Felsen nicht mehr am losgelösten Atelierblock finden kann werden hier verwirklicht und damit Wirkungen erzielt, die noch von keiner Plastik erreicht wurden. Durch die skizzenhafte architektonische Rahmung wird der drohende Naturalismus gebannt und die Fülle der Gestalten in ein Achsenystem eingeordnet und so monumentalisiert. Die vertikale Spannung der unteren Hälften löst sich in der kurvi-





156 Die drei Schritte Vischnus (Vāmana Trivikrama)
Felskulptur in Mavalipuram

die Wollust der Bewegungen die sich vorher schon in Mathura und Amaravati geltend machte, kommt nun ganz zum Durchbruch und unverhüllte Darstellungen der Liebeslust zieren ganze Tempelfassaden (cf Taf 61ff bei W Cohn 1 c) Mehr als dekorativen Wert kann man dieser Plastik indessen kaum beimessen

Ganz anders steht es in Sudindien. Hat hier schon Amaravati Reliefs gezeigt die selbst Grunwedel als die besten indischen Skulpturen erklärte (Buddh Kunst 1900 S 134), so wuchs dort bald darauf unter den Pallavas in Mavalipuram eine Plastik die wie in Elephanta und Elura an den Fels gebunden auch wieder den „stolzen Wuchs“ der Felsenplastik zeigte. Von den Schopfern der Rathas war auch nichts Geringes zu erwarten. Die Dvarapālas die dort alle Eingänge zu den Felstempeln bewachten, sind wahrhaft königliche Leibgardisten und wessen Rassenpsychose angesichts dieser stolzen Werke dravidischer Künstler nicht geheilt wird, dem ist nicht zu helfen.

Wir finden in den Höhlentempeln von Mavalipuram zum Teil die gleichen gegenständlichen Darstellungen wie wir sie in den nordischen Tempeln und Höhlen in Deogarh Udayagiri u. a. kennen gelernt haben und der Vergleich des auf Ananta ruhenden Vischnu oder seiner Eberinkarnation zeigt die verschiedenen Möglichkeiten der Gestaltung dieser Themen. Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Schule gehört das *Tāṇḍava-Trivikrama* die drei Schritte Vischnus (Abb 1*6). Das Relief stellt den im Bhāgavata Purāna VIII 18 geschilderten Besuch Vischnus bei Fürsten Bal dar. Der Gott dessen Weg nicht von dieser Welt ist kam als zwerghafter Brahmane verkleidet und bat Bali um nur drei Schritte Erde gemessen an seinen eigenen. Der Wunsch wurde ihm gern gewährt. Der Zwerg aber wuchs sogleich ins Unermeßliche und wurde zum Gott mit seinen Attributen und Gefolge. Mit dem ersten Schritt durchmaß er Balis Land. Indem er mit seinen Armen den Horizont berührte in dem zweiten nahm er vom Himmel Beistand und dem dritten Schritt blieb nichts mehr übrig (vgl. den Wortlaut der Beschreibung bei W Cohn 1 c S 72f). Es galt also die Darstellung der Allerfülltheit mit



157 Die Herabkunft der Gangā Felsrelief in Mavalipuram

Vischnu Wie eine Säule auf einem Bein stehend macht der Gott mit dem anderen den zweiten Schritt, der bis in den Himmel reicht wo Brahma ihn ehrt Links von Brahma fliegt der Bärenkönig mit der Trommel durch die Lüfte und ruft Vischnus Sieg aus Zu seinen Füßen sitzen die vier Weltenhuter Zwei Götter mit sonnenartigen Nimbus schweben zu beiden Seiten des Raumgottes der eine empor schwiebend der andere sinkend Verkörpern sie die auf und niedergehende Sonne? Denn der Sonnenmythus bildet den Kern der Legende Stäulenhaft, wie der Weltlotus stehend eröffnet Bhagavat mit seinen acht Armen den Weltenraum und um ihn vollzieht sich der Kreislauf des Tages links aufsteigend rechts sinkend Wiederum ist eine der größten kosmischen Erscheinungen bilden klar in einen messbaren Rahmen gespannt.

Und nun zur größten Schöpfung der Plastik von Mavalipuram die Herabkunft der Gangā (Abb 157 Taf VII) Kein anderes Volk der Erde nemt eine plastische Schöpfung sein eigen die an Größe der Konzeption dieser gleich! Sie war nur als Exponent der unerreichten kosmischen Phantasie der Indoarier möglich das hier von dravidischen Künstlern bldhaft versinnlicht wurde ähnlich wie die Purana und Rāmāyanaschilderungen von indischen Künstlern an den Tempelwänden von Angkor Vat in Kambodscha Man muß die prächtige Schilderung der Herabkunft der Gangā im Rāmāyana lesen um diese Darstellung verstehen und würdigen zu können Ein von Jacobi gegebener Auszug lautet „Der König Bhagiratha tat Buße auf dem Gokarna bis Brahmā ihm seinen Wunsch gewährte mit dem Bemerkem daß Shiva die Gangā auffangen müsse weil die Erde die Wucht ihres Falles nicht aushalten könnte Shiva zeigte sich dem Bhagiratha nach einem weiteren Jahr von Bußübungen geneigt und versprach ihm die Gangā mit seinem Haupte aufzufangen Diese wollte ihn aber mit ihrer Wucht in die Unterwelt stürzen doch Shiva ließ sie zur Strafe lange Jahre in seinen Haarsplechten umher irren bis ihn Bhagirathas Buße bewog die Gangā in sieben Strömen zur Erde hinabzulassen Der südi che Strom ist die irdische Gangā Götter und Risihi kamen herbei um das wunderbare Schauspiel ihres Herabsturzes anzusehen und sich in ihren Fluten von Sünden zu reinigen“ (H. Jacobi Das Rāmāyana Bonn 1893 S 146 zit v Cohn) Wie hätten doch alle Versuche den Fluß plastisch darzustellen kläglich scheitern müssen während ihr Erdensturz durch die künstlich geschaffene Felspalte mit den emporzüngelnden Nagas general vers nobildicht wurde! Von allen Seiten strömen die Erdenbewohner Menschen und Tiere herbei um dieses grandiose Schauspiel zu sehen und das rein gende Bad in den Fluten des heilgen Flusses zu nehmen Zu dem noch ganz in seiner Askese versunkenen

Bhagiratha aber tritt der große Gott und teilt ihm die Erfüllung seines Wunsches mit. Unter dem Böser steht ein kleiner Shiva tempel mit einem Asketen davor. Das Felsenbild hat sicherlich Schwächen in Einzelheiten wie in der schematischen Ländlichkeit der Menschen oder in der Bildung der Löwen. Als Ganzes jedoch stellt es sich durch seinen großen Wurf jenseits aller Detailkritik. Dieses Felsenfresko gehört als technische Schöpfung einer Reihe an deren Denkmäler in verschiedenen Teilen Indiens noch im Dschungel verbsteckt oder in alten Fließbetten verborgen sind. So wurde z. B. 1921 vom Arch. Survey in Lankatil Bengaluru, ein alter Shrivakultort mit Felskulpturen unbekannter Datums (9.—12. Jh ?) freigelegt (Arch. Surv. A.R. 1921—22 Pl. XX) die freilich künstlerisch tief unter dem Niveau der „Gang“ stehen.

Die bedeutendste typische Schöpfung Sudindiens in der Freiplastik aber, und zwar in diesem Fall der Bronzestatistik, ist der Typus des Shiva als Natarādscha, als Herrn des kosmischen Tanzes (Taf. IX). Die plastische Darstellung dieses Tanzes durfte älter sein als die ältesten Denkmäler des 5.—6. Jh., die man in Nordindien fand und noch viel älter in die vedische Zeit zurückreichend, war die philosophisch-dichterische Konzeption dieses Tanzes, den ursprünglich Rudra personifizierte, der u. a. in Rigveda 10, 81 beschrieben wird:

„Allseitig Auge und allseitig Anflug
Allseitig Arme und allseitig Fuß
Schweißt schaffend er mit Armen schweißt mit
Flugeln
Zusammen Erd und Himmel, Gott der Eine
(Übers. v. Deussen)



158 Shiva Heiliger
(Sundera Mārti Swāmi)
Bronze aus Ceylon

Nach dem Grund der Bevorzugung der Gestalt des tanzenden Shiva in Sudindien fragend, sucht Havell ihn aus dem besonders am sudindischen Plateau an den westlichen Ghats täglich zu beobachtenden grandiosen Schauspiel der im brandenden Meere mit blendendem Lichtertanz versinkenden Sonne (cf. *The Himalayas in Indian art*. London 1924 S. 62 f.). Wer den unauslöschlichen Eindruck derartiger Sonnenuntergänge wohl des größten Schauspiels auf Erden, erlebt hat, wird sich Havells genialer Hypothese zuneigen. Wie dem auch sei, jedenfalls bildete sich in der sudindischen Bronzeplastik im Gegensatz zu den mehrfach varierenden Shivatanzern, wie wir sie in Elephanta und Elura kennen lernten, ein bleibender Typus von höchster Vollendung aus, der wiederum zu den unsterblichen Werken menschlicher Schöpferkraft gehört.

Die Figur symbolisiert die Aktivität des Gottes im Universum, seine fünf Handlungen die Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung, Wiederverkörperung und Erlösung. Mit dem rechten Bein auf einem Damon sich drehend, das linke im Tanzschritt erhoben, hält er die vier Arme in bestimmten Mudras mit seinen Attributen in den Händen im Kreis ausgespannt. Die Trommel in der einen Rechten symbolisiert das Getöse der Schöpfung, die vibrierende Bewegung der kos-

mischen Entwicklung, die Flamme in der einen Linken die entgegengesetzte Handlung der Zerstörung, die aufgehobene Rechte flößt dem nahenden Gläubigen Zutrauen ein, die abwärts gerichtete Linke deutet auf des Gottes linken, aufgehobenen Fuß als den Sitz der Seele. Eine Schlange als Ewigkeitssymbol windet sich um einen Arm, eine Seejungfrau, die Ganga, der auf gehende Mond und eine Schlange zieren die Kopfkrönung. Und mit diesen, seine fünf Handlungen symbolisierenden Mudras und Attributen wird Shiva in Südinien auch in den stereotypen Gebeten angerufen. Der umgebende Flammenkreis symbolisiert das kosmische All, das der Gott erfüllt.

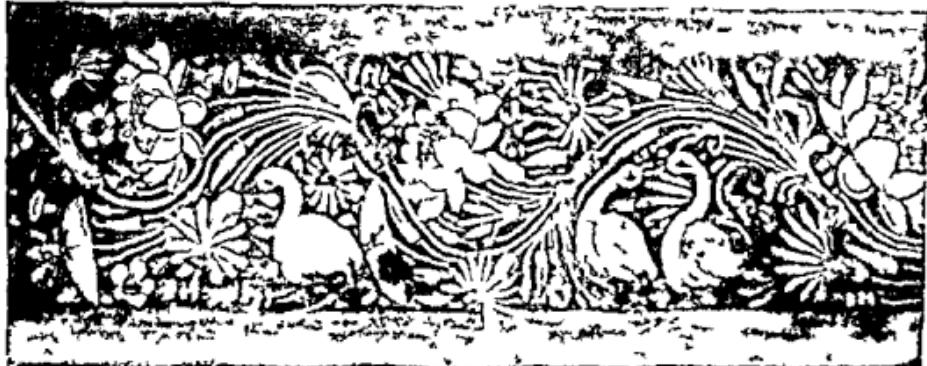
Nur wenige der zahlreichen Bronzestatuetten des Nataradscha haben hohen Kunstwert, denn künstlerische Qualität war nicht der Hauptzweck dieses wie aller anderen indischen Kulturbilder. In einigen wenigen aber, etwa im Museum von Madras oder in den Tempeln von Tandschur, Belur, Uttattur (Trichinopoly) ist der gewollte Ausdruck höchste Form geworden. Das bisher angenommene Alter dieser Bronzen aber, ihre Einordnung in das 10.—11. Jh ist völlig aus der Luft gegriffen, sie können ebensogut aus dem 15.—17. Jh stammen und diese spätere Datierung ist viel wahrscheinlicher (cf W. S. Hadaway, Rupam 10, S. 59 f.)

Die toteutische Kleinplastik, also die Bronzen und Metallstatuetten bilden einen wichtigen Teil der südindischen Plastik überhaupt und bergen eine Reihe hervorragender Kunstwerke die den Kreis der Monumentalplastik durch neue Typen erweitert. Shiva tanzt auch den Tandavan als einen zahmeren Abendtanz, ferner Krishna auf dem funkskopfigen Schlangenkönig Kāliya den Tanz des Jägers oder Kriegers und die düstere Kāli ihren Totentanz. Dazu gesellen sich zahlreiche Bildnisse shivaitischer Heiliger und frommer Gläubiger. Davon ist die Statuette des Sundara Murti Swami aus Ceylon, eines Heiligen, der im 8. Jh lebte, ein glänzendes Beispiel der Darstellung innerer Ekstase und frommer Hingabe, Bhakti (Abb. 158). Formal bilden diese Bronzen eine wichtige Ergänzung der sonst seltenen indischen Freiplastik, die von allen Seiten betrachtet werden kann und stets neue Wirkungen bietet. Für unsere Kenntnis der indischen Plastik und Götterikonographie endlich sind wir ja fast ausschließlich auf die Bronzen angewiesen, wovon auch die europäischen Museen fast alle Typen, darunter auch gute Stücke besitzen. Coomaraswamy teilt den gesamten indischen Bronzenschatz in drei Gruppen. Die mahāyānistischen buddhistischen Bronzen von Java und Ceylon (6.—14. Jh.), die mahāyānistischen, buddhistischen Bronzen von Nepal und Tibet (9.—17. Jh.) und die hinduistischen Bronzen von Südinien und Ceylon (6.—17. Jh.).

Literatur Eine gute Übersicht gibt W. Cohn, *Indische Plastik* in B. Cassiers *Kunst des Ostens* mit Lit. Verz. Ausführlicher handelt darüber V. A. Smith, *A history of fine art in India and Ceylon* (Oxford 1911) zitiert H. F. A. J. Havell, *widmet der Plastik Abschnitte in seinen Büchern „Indian sculpture and painting“, „The ideals of Indian art“, „A handbook of Indian art“*. G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde II, Iconographie* (Paris Geuthner 1914). T. A. Gopinatha Rao, *Elements of Hindu iconography*, 4 Bde (Madras 1914—16), *Sculptures Civastes de l'Inde in Ars Asiatica III*. Instruktiv ist ferner St. Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*.

Über indische Bronzen vgl. Coomaraswamy, *Indian Bronzes* Burlington Mag., Vol. XLII 86 ff. L. Adam, *Hochasiatische Kunst* (Strecker u. Schröder, Stuttgart 1923). R. Heine Geldern, *Altjavanesche Bronzen* (C. W. Stern, Wien 1925) mit Lit. Verz. für Java.





150. Deckenmalerei in Ad chanta Vihāra II

(Nach Photo)

Denkmäler der Malerei

Die Indische Malerei ist uralt und spielte in der altindischen Kultur eine Hauptrolle. Sie war die populärste und verbreitetste unter den darstellenden und angewandten Künsten und galt als die erste unter ihnen. Der buddhistische Pali Kanon, die Epen und Dschātakas sind voll von Beschreibungen und Hinweisen auf malerische Darstellung und Ornamentik. Die ceylonische Chronik, das *Mahāvamsa* vom 5 Jh berichtet von den Wandmalereien der Reliquienkammer des von König Dutthagāmini um 150 v Chr erbauten Ruwanweli-Dagoba. Im Mahā Ummaga Dschātaka sind Hallen geschildert, bemalt mit dem Glanz von Säccu den Zonen des Berges Sumeru, dem Ozean, den vier Kontinenten, Himavat, dem Anotattace, dem Zinnoberberg, Sonne und Mond, dem Himmel, der großen Könige u. a. m. In der Bildergalerie (ei *Agaram*) des königlichen Lustheims in Prasenadschit, der Residenz des Königs von Kosala waren zahlreiche Bildnisse und Landschaften zu sehen, gemalt von Künstlern der königlichen sowie der denden Klasse. Wo immer ein Fest gefeiert wurde, schmückte man es mit Malerei „vom Stadttor bis zum Palast und vom Palast bis zum eigenen Haus errichtete man Glitterwerk und überdeckte sie mit Matten und Bildern, streute Blumen über den Boden und hing Fahnen auf“ (Ummaga Dschātaka). Auf den Boden an den Wänden und Decken der Privathäuser, Paläste und Tempel belehrten und erheiterten dauernde oder zeitweise Malereien das Volk. Auch die Religion lehrte benutzt die Malerei als bestes Lehrmittel für Volk und Jugend.

Der heute noch erhaltene Denkmälervorrat entspricht dieser einstigen Fülle leider nicht; Vergänglichkeit des Materials und Klima sorgten unterstützt von Menschenhand für die Zerstörung alles Zerstörbaren. Ob uns Ausgrabungen noch alte Denkmäler der Malerei bringen werden, steht dahin. Bis heute sind wir für die älteren Perioden auf die Wandmalereien der Felstempel angewiesen, wovon wenigstens ein Teil erhalten ist.

Die ältesten dieser Malereien sind die von T. Birch entdeckten Fresken in der Dsching-ma-2-Halle in Rāmagāhā im Surgudschāstaate Zentral-Provinzen. Sie gehören dem 2.—1. Jh. v. Chr. an, stammen also aus der Achāmenid-



160 Gemaltes Deckenparkett in Adschantā Vihāra I
(Nach Griffith)

zeit Reproduktionen davon scheinen noch immer nicht veröffentlicht zu sein. Es scheint sich um Deckengemälde zu handeln da sie in konzentrischen Kreisen angeordnet sind (cf V A Smith I c. S 273) Dargestellt sind 1 Im Zentrum eine männliche Figur unter einem Baume sitzend mit tanzenden Mädchen und Musikanten zur Linken und einer Prozession rechts 2 Mehrere männliche Figuren ein Rad und geometrische Ornamente 3 Spuren von Blumen Pferden und bekleideten menschlichen Figuren Ein Baum mit Vogel und einem nackten Kind in den Zweigen und um den Baum nackte menschliche Figuren die ihr Haar in Knoten gebunden auf der linken Seite des Kopfes tragen 4 Im oberen Teil eine nackte sitzende männliche Figur umgeben von drei bekleideten stehenden Männern und zwei ähnliche sitzende Figuren mit drei anderen stehenden auf der einen Seite Im unteren Teil sind ein Haus mit hufeisenförmigem Tschatyafenster ein Elefant und drei bekleidete Männer davor stehend Bei dieser Gruppe steht ein von drei Pferden gezogener Wagen mit einem Schirm bedeckt und ein zweiter Elefant mit einem Begleiter Die Deutung ist unbekannt die Nacktheit der Hauptfiguren legt eher einen Zusammenhang mit den Dschainas als mit den Buddhisten nahe falls die Hölle überhaupt religiösen Zwecken diente, was Smith bezweifelt doch kaum angezweifelt werden kann Die Malerei ist im roten, mitunter auch in schwarzer Farbe auf weißem Grund durchgeführt Die Umrisslinien der menschlichen und Tierfiguren sind mit schwarzer Farbe gezeichnet Die Kleider sind weiß mit roten Konturen das Haar schwarz und die Augen weiß Gelb erscheint nur in den Trennstreifen und Blau überhaupt nicht Diese Einzelheiten zeigen einen sehr primitiven Stil an (Soweit der Bericht von V A Smith I c. S 273 nach jenem von Dr T Bloch im Ann Rep A S Bengal Circle 1903—4.)



161 Kauernde Figur mit dem Gestus der Ehrerbietung Adschantā Tschayta IX
(Nach Griffith)

Das aus dieser Beschreibung gewonnene Bild dieser Malereien stimmt auffallend überein mit neu eren ceylonesischen Wandmalereien (cf St Kramrisch, Die Wandmalereien zu Kelanūja, Jahrb d. asiat. Kunst 1924) Auch hier eine Anordnung in fortlaufender Streifenerzählung mit den typischen Gruppen, die mehr an Borobudur als an Santschi erinnern, ferner eine ähnliche Technik und Farbengebung, letztere freilich etwas reicher Die Umrisse erst schwarz, das Innere der Figuren weiß belassen, der Grund rosa getont Die Umrisse werden dann gelb gefüllt, der Grund erhält abwechselnde Lagen von rosa und rot, bis ein tiefleuchtendes klares Rot als Grundfarbe stehen bleibt Zinnoberrot, gelb, weiß und schwarz sind die wenigen Farben, auf denen die satte, klare Wirkung beruht Andere Farben spielen eine neben sachliche Gastrolle Zu den drei Farben der Dschogimatahöhle ist also nur noch gelb als mit entscheidend hinzugereten Mit Recht bemerkt Kramrisch, daß



162. Zierfres der Decke von Vihāra XVII in Adschantā (Nach O. F. J.)

diese späten Malereien des 19. Jh mit der indischen Frühkunst in engster Verbindung stehen und von Adschantā und Sigiriya nicht beeinflußt sind. Hier lebt also die uralte volkstümliche indische Malerei fort, die sich mit einfachen Raumformeln begnügt und mit wenigen Farben flachig in Streifen ihre Geschichten erzählt. Wie in Bharhut werden auch hier in leere Stellen Lotusrosetten gestreut.

Neben dieser rein indischen Malschule entstand in Gandhāra eine der Plastik entsprechende grakobuddhistische Malschule, von der freilich im alten Gandhāraland selbst bisher nichts

Nennenswertes gefunden wurde. Es ist jedoch wahrscheinlich daß die Ausgrabungen in diesem Gebiete eines Tages Überraschungen bringen. Auf die große Rolle der Malerei in der Gandhāra-Kunst können wir aus Bemerkungen über Werke der Malerei des chinesischen Pilgers Sung Yun (6. Jh.) schließen sowie aus der Beschreibung des Hiuen Tsang einer 16 Fuß hohen Buddhafigur die er an einer Treppenwange des Kanishka-Stupa bei Peschawar bewunderte. Außerdem lassen die Wandmalereien des 2. bis 3. Jh. n. Chr. die Sir M. A. Stein in den Stupas von Miran



163. Scherndes Wild. Adschantā Vihāra XVII (Nach Grff. b)



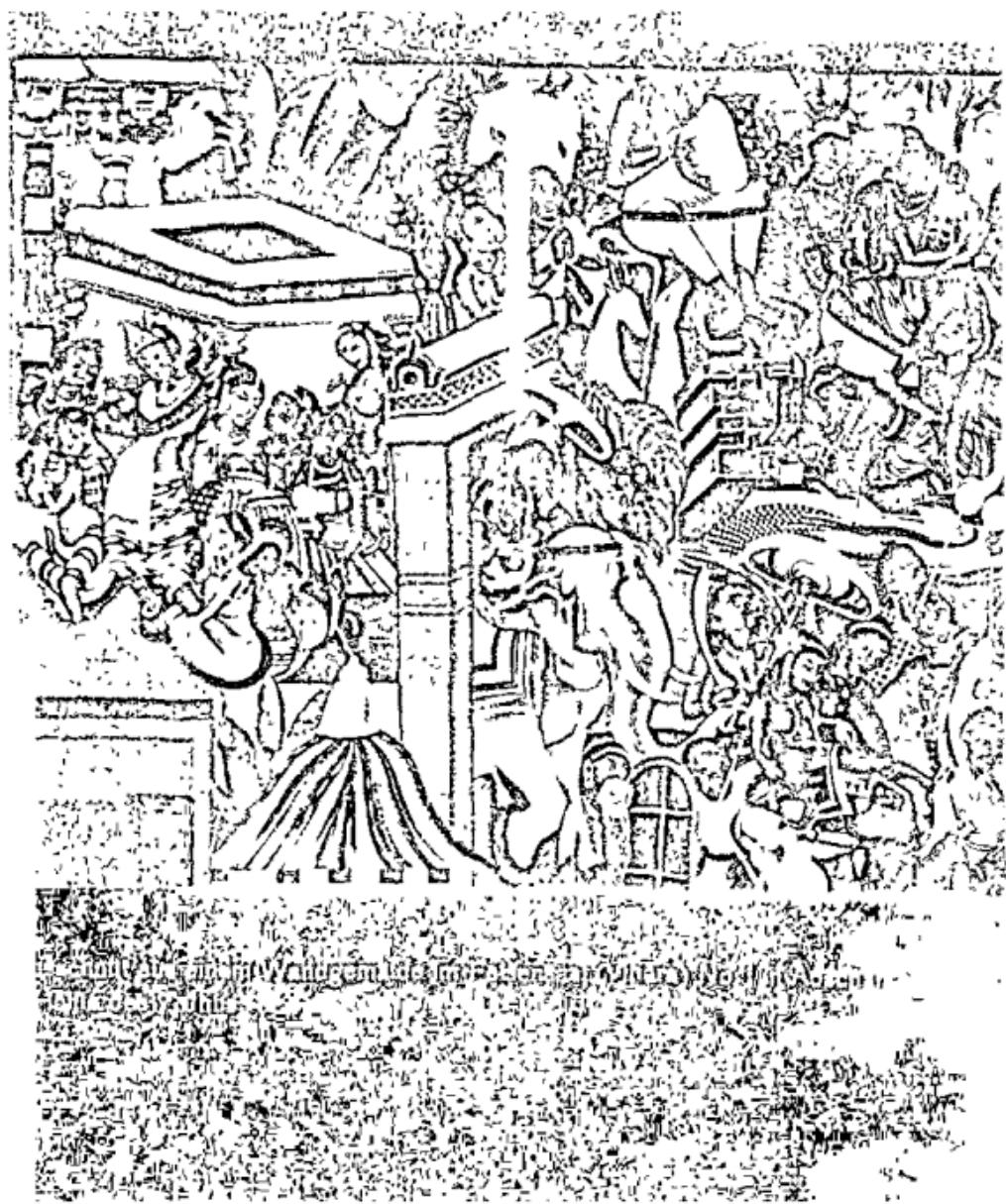
154 Deckenmalerei in Adschanta Grotte I (Nach Griffith)

an der südlichen Tarimstraße aufdeckte, bindende Rückschlüsse auf die Gandhāramalerei zu, da es sich dort um direkte Ableger dieser nordwestindischen Schule handelt (vgl. die Abb bei M A Stein Ancient Khotan, auch Ostas Ztschr III, S 425ff). Finden wir doch die Anbetungsszene von Miran (O Z III Abb S 425) an zwei Relieffragmenten des Dharmaradschuka Stūpa in Taxila in ganz ähnlicher Gestaltung wieder (cf Arch Surv, A R 1914–15 T IX). Foucher durfte mit seiner Vermutung, daß sich die grakobuddhistische Stilbildung eher in der Gandhāra malerei vollzog als in der Plastik und daß letztere sie in Stein übersetzte, Recht haben (I c II, 2, S 404).

Die Auswirkung der Gandhāramalerei beschränkte sich jedoch auf Baktrien, von wo sie auch nach Westasien Ausstrahlungen schickte und auf das Tarimbecken. Die bodenständige indische Malerei ging, wie die Fresken von Adschanta zeigen, ihren eigenen Weg weiter und verarbeitete Gestalten, die in Gandhāra entstanden sind, wie die Buddhatypen, in ihrer Weise. In Adschanta das für uns heute das große Museum altindischer Malerei ist, wuchs diese zur Monumentalkunst heran, so daß sie ebenbürtig neben die größten Denkmäler europäischer Wandmalereien, neben Giotto und Signorelli gestellt werden kann.

Gegenstand der Malereien in den Hohlsalen von Adschanta sind ausschließlich Szenen aus Buddhas Leben und aus seinen früheren Inkarnationen. Mit ihrer unerschöpflichen Fülle von gegenständlichem Detail geben sie uns ein treues Bild des zeitgenössischen indischen Lebens und von der hohen Kultur der Guptazeit. Aber auch das Pflanzen- und Tierreich Indiens wurde hier zum großen Teil monumentalisiert. Lieferten doch die Dschatatas reichlichen Stoff für die Darstellung von Jagden und Kriegszügen, Kronungen und Durbars, höfische und Volksszenen, für Geburt und Tod, Armut und Reichtum, Ernstes und Heiteres. Denn der Bodhisattva mußte alles erlebt haben, was auf Erden möglich war. Die Periode dieser Malereien umfaßt die Zeit vom 2. Jh v. Chr bis zur zweiten Hälfte des 8. Jh n. Chr., also etwa ein Jahrtausend. Ihre Abgelegenheit von größeren Siedlungen ersparte ihnen das Schicksal aller anderen zeitgenössischen Malerei in Indien.

Die Malereien von Adschanta verteilen sich über die Höhlen I, II, IX, X, XVI, XVII und XIX ihr Erhaltungszustand ist jedoch sehr schädhaft und nur Teile der Malereien sind noch erkennbar. Die ältesten Bilder befinden sich im Tscha tya IX (cf Gesamtplan Abb 39). Hier deckte Griffith auf der Wand links über dem Ein-



gang ein später übermaltes Wandbild auf das Szenen aus einem Dschatika darstellt und im Stil an die Reliefs von Bharhut, Säntschi und Amaravati anknüpft also aus dem 2. Jh v Chr bis 2. Jh n Chr stammen könnte. Über die Technik dieses Bildes bemerkt Griffith, daß es auf einer kaum Millimeter ($\frac{1}{8}$ inch) dicken, sehr fein geschlammten Stuckschicht gemalt sei, die direkt, ohne zweite Unterlage auf der Felswand aufgetragen ist und selbst wie Porzellanmalerei sei. Die Lippen-Innenflächen der Hand und Fußsohlen sind jetzt weiß da sie nur mit einem lackartigen Pigment bemalt waren. Die Körper sind braun und wirken hauptsächlich durch die Silhouette. Die Abb 161 wieder gegebene Figur, die mit gefalteten Händen (*indr. hali*) als Zeichen der Ehrerbietung zu dem Fürsten aufblickt, der hier eine Rechtsprechung oder dergleichen ausübt, gibt eine Vorstellung von diesem ältesten Adschantastil. Die Buddha reihen auf den Wänden über den Pfeilern sind späteren Datums. Die Decke ist mit Rosetten geschmückt die den Zauberovalen der frühen Stupas gleichen (cf Griffith Ajanta T 37, II, T 137).

Im Tschaitya X befinden sich Reste von gemalten Friesen auf den Wänden oberhalb der Pfeiler. Auf der linken Längsseite ist die Geschichte des sechsjährigen Schaddanta Elefanten dargestellt, die wir am Südtore von Säntschi kennen lernten. Auf der anderen Seite sind wilde Hindustämme dargestellt, wie sie u. a. auf den Zaunpfählen von Stupa 2 in Säntschi vorkommen (cf Arch Surv 1913–14 Taf. XVIII). Griffith gibt von diesen Malereien nur Umrisszeichnungen (I c T 41) doch erkennt man selbst an diesen noch den frühen Stil. Die achtseitigen Pfeiler dieses Tschaitya sind mit jüngeren Buddhafiguren bemalt.

Das Vihāra XVI hat noch Reste seiner reichen figuralen Bemalung die um 500 n Chr angesetzt wird. Dargestellt sind Szenen aus der Jugend des Gautama Buddha. Die manchmal geradezu berückende Schönheit dieser monumentalen Malereien offenbaren auch noch die Reproduktionen nach den Kopien von Griffith (besonders I c T 46–49). Eine richtige Vorstellung vom Stil dieser Malerei kann uns bisher nur die Abb 165 wieder gegebene Reproduktion nach einem Originalfragment aus diesem Vihāra geben, das sich im Museum von Boston befindet. Es zeigt die Halbfiguren von vier Männern ein Kopffragment und Blattwerk. Die zwei oberen Figuren tragen weiße Kleider und weiße Kopfbedeckung, die dritte links ist nackt und führt am Arm den ebenfalls weiß gekleideten Jungen. Zwei Gesichter zeigen kleine Schnurrbärte, zwei haben gekräuseltes, zwei glattes Haar, ein Kopf ist rasiert bis auf vier Bäusche. Die Köpfe sind modelliert aber (wie Coomaraswamy in seiner Beschreibung dieses Fragments Rupam Nr 12 bemerkt) nicht in Licht und Schatten sondern als plastische Reliefs. Der Malgrund dieses gut erhaltenen obwohl krankelten Fragments besteht aus der üblichen dünnen Lage aus feinem Stuck über einer Unterlage aus trockenem mit Häcksel gemischtem Schlamm der auf die Felswand aufgetragen



165 Fragment eines Fresko aus Adschantā Grotte XVI
Boston Museum of fine arts



166. Herabschwebende Götter, Adschanta, Vihara XVII
(Nach Griffith)

wurde. Die Technik unterscheidet sich von jener im Tschaltya IX wo Griffith nur einen Maigrund konstatierte (s. o.). Die vorliegenden Farben sind Sepia ein warmes dunkles Braun, warmes Schwarz bräunliches Gelbe Grün und Elsenbein Weiß.

Im Vihara XVII des 6. Jh. wurde die Schilderung des Lebens Buddhas fortgesetzt. Seine Inthronisation ist dargestellt. Rechts sitzen seine Schüler in Mönchstracht links Könige und Fürsten aus allen Ländern, dahinter der Troß der herbeigekommenen Elefanten und Pferde mit ihren Reitern. Buddha ist unten in der Mitte thronend in der Dharmatschakramudra mit göttlichen Trabanten darüber nochmals unter dem Ehrenschild stehend dargestellt. Das Gemälde ist wohl das großartigste und schönste monumentale Repräsentationsbild der Herrlichkeit Buddhas z. T. vergleichbar der oberen Hälfte von Raffaels Disputa (Griffith I e T 54). An der linken Schmalwand der Veranda dieses Vihara ist die Hälfte eines Rades als Zodiactus mit den Tierkreiszeichen und angefüllt mit Figuren gemalt. Gegenständlich wie formal von besonderem Interesse ist eine andere Verandaszene, die den oberen Teil einer Buddhavehrung gebildet haben dürfte, denn auf Wolken schweben Shiva (wie Havell diese Gottheit in E. glücklich deutet) singend mit Parvati und Begleitung auf eine Felsenlandschaft herab. In der offensichtlich Buddha in einem seiner großen Lebensphasen dargestellt war (Abb. 166). Aus den vielen Oschatzdarstellungen dieses Vihara sei nur noch die Steinbockgruppe, die von einem Löwen erfasst wird als Beispiel der hervorragenden Tierdarstellung herausgegriffen (Abb. 163). Die achtseitigen Pfeiler der Halle sind mit reich geschmückter Pfellerarchitektur bemalt.

In Tschaltya XIX waren die Wände der Seltenschiffe mit Reihen von Buddhafiguren und kleinen Buddha-szenen bemalt, wovon noch einiges erhalten ist (cf. Griffith I e Taf. 80). Ein Acht-Buddha-Fries ist ferner auch in der Nische des kleinen Tempels XXII zu sehen (Griffith T 91).

Reich bemalt waren die beiden spätesten Viharas II und I vorwiegend aus dem 7. Jh., von denen die Wände in Halle II freilich besonders stark gelitten haben und die Bilder durch Rauch geschwärzt wurden. Diese beiden Hallen sind der Schauplatz der unvergleichlichen Adschanta-grotesken, die in phantastischer Gestaltenfülle und Formenschönheit ihresgleichen außerhalb Indiens vergleichbar suchen und im Lande selbst nur in einigen plastischen Reliefsfeldern (Gachwā) sich finden (Abb. 159 ff.). Die flache Decke von Vihāra I ist in Hunderte von quadratischen und oblongen Feldern eingeteilt, die um ein kreisförmiges Mittelfeld angeordnet sind. Dieses letztere bleibt unbemalt doch ist in den sphärischen Zwinkeln der Rahmung je ein göttliches Liebespaar hingelagert dargestellt. Die wenigen größeren Felder sind mit figuralen Gruppen (je ein Perser mit Trinkschale von Dienern und Frauen umgeben), alle anderen mit Blumen, Früchten und Rankenwerk gefüllt, kurz mit jenen Kombinationen, die wir als Grotesken zu bezeichnen gewohnt sind eine Bezeichnung die hier wörtlich passt. Ähnlich sind die Decke von



167 Runderherde Adschantā Vihara I
(Nach Griffith)

Vihara II und die Veranden dekoriert. Fast alles was Indien an Blumen und Früchten bietet und die auserwählten Tiere dazu die menschlichen Phantasiegestalten einer unsichtbaren Welt sind hier gruppiert und zu Kränzen gewunden in stets neuen, nie sich wiederholenden Variationen. Die drei Lotusarten die rosafarbenen blauen und weißen aufgeblüht halb geöffnet und im Knospen vereinigen sich mit den Blüten des Mangobaumes der Tulsträucher und anderer subtropischer Bäume und Pflanzen und mit ihren Früchten zu farbenprächtigen Gewinden die mit Oelen aller Art Löwen Bären Elefanten Büffeln Rindern Eseln und Affen mit Gänsen (*hamsas*) Wasservögeln Papageien und Singvögeln endlich mit Zwergen Kinnarls und exotischen Menschen bevölkert werden. Naturwahre Blumen werden mit stilisierten Rankenirdische Lebewesen mit Märchen gestaltet vereinigt aus der sichtbaren und unsichtbaren Welt dem *drishtas* und *adrishtam*, eine neue die künstlerische Welt geschaffen. In quadratische Felder eingeschlossen oder wellenförmig dahinauslaufend schmücken sie ein Bild des stets wechselnden sich immer erneuernden Lebens. Decken Wände und Pfeiler. Vom figuralen Wandschmuck des Vihara I ist die Gesandtschaft des Perserkönig Khusrau II an den Tschalukyakönig Pulakeshin II vom Jahre 626 n. Chr von doppelter Bedeutung weil durch sie auch ein festes Datum gegeben ist. Unsere Farbtafel X gibt einen Ausschnitt aus einem größeren Wandbild in dem sich unabhängig voneinander Bild an Bild reihen Links eine Tanzszene rechts der Auszug eines Fürsten aus dem Stadttor mit seiner Begleitung darüber die Verehrung einer unbekannten Persönlichkeit vielleicht einer früheren Inkarnation des Buddha. Eine auch typologisch bedeutsame oft wiederholte Darstellung ist die Versuchung des Buddha durch Mara auf der linken Wand des Vorraumes vom Heiligtum des Vihara I (Griffith T 8) — ein Vorläufer der bekannten Versuchungs-



168. Frauengruppe mit spielenden Kindern in felsiger Landschaft
Adshantā, Vihāra 11 (Nach Griffith)

szenen der Bosch und Breughel Den Rinderdarstellungen des zweitgenannten stellt sich übrigens auch die Abb 167 wiedergegebene Rindergruppe ebenbürtig zur Seite, während eine Gruppe von Frauen in der Landschaft aus Vihāra II in ihrer monumentalen Gestaltung uns modern wie Cézanne oder Marées anmuten (Abb 168). Dieses Wandbild bedeckt die linke Wand der kleinen Kapelle rechts vom Heiligtum und ist besonders gut erhalten. Es zeigt fünf Frauen, die nur mit durchscheinenden Lendenschürzen bekleidet sind und Opfergaben tragen. Die rechtsseitige führt eines von zwei Kindern die Steckenpferd reiten. Links im Vordergrunde sitzen vier andere Kinder und spielen mit Kreiseln. In der linken oberen Ecke nahen sich zwei Gläubige in anbetender Haltung rechts sieht man eine fliegende Figur vielleicht einen Arhat. Rechts und Links stehen Betelnußpalmen und Bananen natortreu gezeichnet mit vom Wind zerzausten und sich eben entfaltenden Blättern, die in richtiger Verkürzung gezeichnet sind. Sehr auffallend ist die aus behauenen Quadern architektonisch aufgebaute Felslandschaft mit ihrer Zentralperspektive. Auf diese indische Landschaftsgestaltung kommen wir unten zurück. Wohl das schonste Wandbild in Adshantā ist die Darstellung des in die Welt eintretenden Bodhisattva oder



160. Der Bodhisattva Siddhartha in Vihāra. I. Adj. hantā.
Nach Am. Hrung in Br. Mag. XVI

abe des ch vermah enden P nzen Siddhārtha wie die versch edenen Deutung n wo en n Vihāra (Abb 169) E st etwas übe ebensg ob und t ägt e ne hohe juwe ne etzte K one und e n Lendentuch und hält in seine Rechten e nen blauen Lotus Rechts von hm (zu se ne Linken) steht e ne ebenso geschü z e gek önte F au Dah nter beme kt man e ned te gek onte Gest a t m i dem T chau (?) n der Rechten den H nte grund fü en Devatas Pi hätschas und Tiere in fe ge Landschaft aus Körpe hal ung und Ges hte s nd b er besonders fe n

und ausdrucksvooll gezeichnet. Lady Herringham vergleicht die wunderbare Zeichnung dieser Gestalten ihre großzügige Zeichnung und eule Charakterierung mit den besten ägyptischen König statuen. Das Inkarnat des Prinzen ist kläß und silbrig. Die Königin ist fast schwarz. Beide Hände ließen Blaßblau und blaugrüne Töne erscheinen zwischen grauen braunen und weißen Valeuren. Die Malerei ist reich und ruhig (Ch. J. Herringham Bur. Mag. Vol. XVII. S. 137).

Über die Chronologie und Schulenverteilung in Adschanta kann man aufgezeigt werden, was zu erwartende Technik u. Stilbeweis ausstellt mit V. A. Smith und Lady Herringham der letzten Zeit nur 3 guten Kennerin der Adschantamalerien etwa 1700 bis 1800 ausmachen. Die Vihāras XVI und XVII wurden nach der Meinung V. A. Smith um 500 n. Chr. ausgemalt. Ch. J. Herringham findet jedoch eine aufs Ende des 1. Jahrhunderts zwischen den frühen Mälereien dieser Vihāras und einem Wandt. Id. in U. ja das erst erheblich nachher an der Ausführung 725 n. Chr. gemalt worden sein kann. Sie neigt daher zu Meets Datierung im 7. Jh. Die Malereien s. im Tschalayā IX seien kaum so alt wie seine Entstehung um 200 n. Chr. Tschalayā X ist etwas jünger. Von den von Burgess beschriebenen und noch von Orf. I. th. gezeichneten Szenen an den Langwänden über den Pfeilern ist nichts mehr zu sehen. In Vihāra XVI ist fast alles verloren, während im etwas jüngeren Vihāra XVII vieles gut erhalten ist. Die Vihāras I und II gehören zu den jüngsten und zeigen starken Stilwechsel. Man habe etwa sechs verschiedene Gruppen verschiedener Schulen und Perioden zu unterscheiden nicht wie früher die stetige Entwicklung einer Schule anzunehmen. Der Maßstab der Stile von Überleben größer bis Mittelalter g. d. d. auch überlegt die Unterlebensgruppe besonders in den streifenartig angeordneten fortlaufenden Szenen. Sie etwa mit den trecentiellen Zyklen in Italien verglichen werden können. Die Gesichtstypen sind z. meist ausgesprochen indisch auch heute zu finden. Sie haben Adernnasen, Augen in Längs-, Wimpern schmal, Kinn und v. Lippen. Die Körper haben meist schmale Löwenhufen. Bemerkenswert ist die Ausdruckskraft der Hände, nur vergleichbar mit dem Handspiel der italienischen Renaissancemenschen. Lange schmale Hände mit spitz runden Fingern und kleinen Nageln sind Regel. Die Fingerzeichnung könnte hier weniger schamlose Schulen handeln mit gutem Erfolg für die Unterscheidung von Schulegruppen verwendet werden. Langhändiggruppen, die sich durch Finger mit auswärts gebogenen Enden deutlich von anderen mit normal gezeichneten Fingern unterscheiden. Wegen der dunklen Gesichtsfarbe ist die Modellierung mit Lokalfarben statt mit Licht und Schatten hergestellt (Licht gibt aber in Vihāra XVII einige Szenen, die in Licht und Schatten gemalt sind, das man in Italien kaum vor dem 17. Jh. findet bemerkt u. Lady Herringham). Die meisten Gesichter sind rotbraun. Ein beliebter Kontrast ist das bläßliche Inkarnat des Königs zum blau schwarzem der Königin oder umgekehrt. In manchen Gruppen sind verschiedene Rassentypen vereinigt schwarze blonde braune rot und gelbbraune (vgl. die Farhtafel Bur. Mag. XVII).

Die Technik besteht in einer groben roten Umriszeichnung auf dem weissen Stuckgrund. Da und dort ist mit dieser erste Stadium erhalten. Diese Zeichnung gibt alles Wesentliche sehr geschickt wieder. Dann wurde eine dünne Terraverde Schicht darüber gelegt, die das Rot durchschimmert. Dann dann die Lokalfarben, sodann werden die Konturen mit Schwarz oder Braun verstärkt und doch die Figuren zwar starke lineare Betonung, aber auch eine gewisse Flachheit erhalten. Endlich erhalten sie manchmal etwas Schattiermodellierung, doch werden die Kontraste und Betonungen hauptsächlich durch die starken Lokalfarben und durch Weiß und Schwarz erreicht.

Die Erhaltung der Malereien ist im allgemeinen recht traurig. Vieles war schon zu Orf. I. th. Zeiten abgebrochen und zugrunde gegangen. Großen Schaden stiftete dieser um die Bekanntmachung der Adschanta malereien sehr verdiente Künstler und Maj. r. G. H. indem sie die zu kopierenden Gemälde entnahmen um sie auf zu hellen. Dieser Fehler ist jetzt schmutzig und gelb und hat die Malereien sehr verdorben. Die hi. Kopierten Malereien darunter die Abb. 169 wiedergegebene herrliche Bodhisattadarstellung sind welt nicht abgebrochen, gilt erhalten. Sowohl der Bericht von Lady Herringham (Bur. Mag. XVII) Ich selbst erlebt bei meinem bisher einzigen kurzen Besuch Adschantas Anfang 1914 den Eindruck, daß die starke Verdunkelung vorherrscht so daß das Studium der Malereien erschwert durch das Dämmerlicht in den Grotten nur mit viel Aufwand von Zeit künstlicher Beleuchtung und Höhe durchgeführt werden kann. Die photographischen Aufnahmen Oulohews beweisen wie wenig mehr auf diesem Weg zu erreichen ist. Nur neuzeitliche Aufnahmen nach erfolgter Reinigung (fall solche Oberha. ist noch möglich ist) und künstlerisch vollendete Kopierung könnte der Wissenschaft eine annähernd richtige Vorstellung von diesen überaus wertvollen Malereien bringen.

Es unterliegt kaum einem Zweifel daß noch mehrere Felsgrotten außerhalb Adschantas malerisch ausgeschmückt wurden denn Adschanta kann nur als ein erhalten gebliebener Sammelpunkt der versch edenen indischen Malschulen angesehen werden die im ersten Jahrtausend den politischen Machtverhältnissen entsprechend bald da bald dort gebildet haben müssen. Eine Gruppe von ähnlich ausgemalten Höhlen aus dem 6—7. Jh. n. Chr.



170 Deckenfries in Adschanta Vihara II, Veranda (nach Grimm)

befindet sich bei Bâgh einem Dorf im Staate Gwalior doch sind davon gute Aufnahmen in W noch nicht publiziert worden. Auch sie verschwinden immer mehr und es dürfte kaum noch viel davon zu sehen sein (cf V A Smith I c. S 294)

Dagegen sind die Fresken in Sigiriya auf Ceylon gut erhalten und durch Kopien und Photos bekannt. Sie befinden sich in schwer zugänglichen Felsgröften die dem Vatermörder König Kashyapa I (479–497) als Zufluchtsort gedient haben sollen und bestehen aus einer Prozession von in Wolken schreitenden von diesen fast bis zu den Hüften verhüllten königlich geschmückten Frauen mit ihren Dienstbotinnen die mit Blumenopfern auf ein Heiligtum zuschreiten das in den Tushitahimmel versetzt zu sein scheint. Die Frauen gleichen stilistisch jenen in Adschanta Vihara XVI und II wodurch wenigstens ein Beweis für die Ausbreitung jener Malschulen erbracht ist (cf V A Smith I c 295ff). Auf Ceylon wurden ferner am Ruinenplatz von Anurâdhapura zahlreiche Spuren von Malereien ferner Höhlenmalereien in Tamankaduwâ gefunden. Dazu kommen die oben erwähnten neuen Wandbilder von Kelaniâ.

Zwischen den letzten Wandmalereien von Adschanta, die man als bis um die Mitte des 8 Jh fortgesetzt annimmt und der nächsten geschlossenen Denkmälerreihe der Radschputana und Moghulmalerei gähnt in Indien ein denkmalloser Zeitraum von etwa achthundert Jahren. Obwohl kaum ein Zweifel bestehen kann, daß die Unterdrückung, bzw. das Verloschen des Buddhismus auch auf die mit ihm blühende Malerei zerstörend gewirkt hat, wäre es doch falsch anzunehmen, sie hatte ganz ausgesetzt. Mit dem Aufhören der Felshohlenaushebung, besonders von Horsalen und Repräsentationsräumen wie in Adschanta wurden den Malern einfach die Malflächen entzogen, denn die Tempel boten keine. Die Malerei war von nun an auf die Schilderer und Privathäuser angewiesen, und daß dort weiter gemalt wurde, beweist die spätere Râdschputenmalerei.

Man weist für die Zwischenzeit gern auf die im Tarimbecken in großer Menge aufgedeckten Wandmalereien hin, die gleichsam eine Fortsetzung der Adschantamalerei und eine Ergänzung der spärlichen indischen Denkmäler bilden. So grundlegend nun auch die indobuddhistische Malerei für die gleichgesinnte Kunst der nördlichen Tarimstraße gewesen ist so wenig darf sie uns etwa Rückschlüsse auf Indien tun lassen. Von anderen Volkslementen getragen und den chinesischen Einflüssen ausgesetzt entwickelte sie sich als echte Kolonialkunst ohne entscheidende Neuerungen zu bringen, bis zu ihrer Erstarrung weiter. Ihre naturfreie konventionelle Landschaftsmalerei wie sie am besten die Hippokampenhöhle in Ming Ö bei Qyzyl zeigt beweist am besten den ganz unindischen Geist der dort herrschte. Keine Spur von der naturnahen unmittelbar aus ihr schöpfenden, wenn auch konstruierend-synthetischen Landschaft Adschantas. Im übrigen versiegte ja auch die Tarimkultur bald. Dagegen ist das von M A Stein aufgedeckte Wandbild in Dandan Uylik in Khotan ein sehr bemerkenswertes Denkmal indischer Malerei des 7–8 Jh (cf Ancient Khotan II, pl. 2).

Auf bescheidenere Denkmäler, die uns die „Kontinuität der malerischen Tradition in der Kunst Indiens“ beweisen sollen, wies E Vredenburg hin (Rupam Nr 1). Es sind buddhistische Miniaturen Handschriften des 11 Jh aus Bengalen und Nepal mit Heiligenfiguren, die schon nach konventionellen Schablonen gemalt sind. Diese einseitig hieratisch buddhistische



171 Gaurakarī Rāgiṇī auf dem Lotusthron
(nach A. Coomara swamy)

Malerei hat aber keinen Zusammenhang mehr mit dem Leben und konnte nicht die Brücke zur Renaissance bilden. Die zeitlich nächsten bekannt gewordenen Miniaturen fanden sich in Dschaina handschriften des 15 Jh (cf Coomara swamy Portfolio S 60–61). Neben der Vorderansicht beginnt sich die Seitenansicht durchzusetzen, sonst aber herrscht auch hier Starrheit und Konvention. Die landschaftliche Umgebung wird durch konventionell gezeichnete Naturgestalten angedeutet Bergklippen, Wolken, Kurven, Bäume mit Blattbuscheln und Blüten. Der Hintergrund ist rot. Auf dieser Phase der Entwicklung stehen nun auch die frühesten Rādschputenmalereien des 16 Jh. Sie zeigen reliefmäßige Komposition ohne Raum und Hintereinander auf rotem Grund. Wir müssen uns also wohl erinnern, eine volkstümliche Malerei dieser Art vorstellen, die weit verbreitet war und an welche die Rādschputenmalerei anknüpfen konnte.

Die Rādschputenmalerei ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajalandern vorwiegend von den Rādschputen (= Königsohnen), also den Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens, die die Kriegerkaste bildeten bewohnt wird. Die nach ihnen benannte Malerei wurde an den Hoven ihrer Fürsten gepflegt, wie die Moghulmalerei am Hofe der Großmoghole in Delhi und Agra. Sie wurde jedoch nie eine ausgesprochene Hofkunst wie diese, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition. Im Gegensatz zur Moghulbuchmalerei ist sie eine auf das Papierformat gebrachte alte Wandmalerei, während jene das weltliche verfeinerte Hofleben gibt; ist die Rādschputenmalerei nicht von dieser Welt, sondern schildert die religiös-mystische Vorstellungswelt des indischen Volkes, ist kosmisch und symbolisch orientiert und bedeutet stets etwas anderes als der nackte Gegenstand wörtlich besagt. Sie ist tief, jene oberflächlich, volkstümlich, jene hofisch, sie malt eine von mythischen Figuren Devas und personifizierten Begriffen erfüllte Natur, gleichsam ihre esoterische Seite, während die Moghulmaler Schlachten, Elefantenjagden und den Jahrmarkt des höfischen Lebens schildern mußten. Diese dauerte auch nicht langer als etwa hundertfünfzig Jahre, während die Rādschputenmalerei, aus alten Traditionen erwachsen, bis ins 19 Jh fortgedauert hat, bis sie, durch den europäischen Einfluß vergiftet erlosch.

Der in der Rādschputenmalerei zutage tretende Aspekt der indischen Kunst ist die Parallelerscheinung zu einer in der gesamten Geisteskultur seit dem 9 Jh bemerkbaren Reaktion gegen die Sanskritsprache und dichtung zugunsten der Prākrits der volkstümlichen Dialekte





171 Gaurakart Rāgīnī auf dem Lotusthron
(nach A. Coomara swamy)

Malerei hat aber keinen Zusammenhang mehr mit dem Leben und konnte nicht die Brücke zur Renaissance bilden. Die zeitlich nächsten bekannt gewordenen Miniaturen fanden sich in Dschaina handschriften des 15 Jh (cf Coomara swamy Portfolio S 60–61). Neben der Vorderansicht beginnt sich die Seitenansicht durchzusetzen, sonst aber herrscht auch hier Starrheit und Konvention. Die landschaftliche Umgebung wird durch konventionell gezeichnete Naturgestalten angedeutet. Bergklippen, Wolken, Kurven, Bäume mit Blattbuscheln und Blüten. Der Hintergrund ist rot. Auf dieser Phase der Entwicklung stehen nun auch die frühesten Rādschputenmalereien des 16 Jh. Sie zeigen reibesmaßige Komposition ohne Raum und Hintereinander auf rotem Grund. Wir müssen uns also wohl er ganzend eine volkstümliche Malerei dieser Art vorstellen, die weit verbreitet war und an welche die Rādschputenmalerei anknüpfen konnte.

Die Rādschputenmalerei ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajaländern vorwiegend von den Rādschputen (= Königsohnern), also den Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens, die die Kriegerkaste bildeten, bewohnt wird. Die nach ihnen benannte Malerei wurde an den Hoven ihrer Fürsten gepflegt, wie die Moghulmalerei am Hofe der Großmoghole in Dehli und Agra. Sie wurde jedoch nicht eine ausgesprochene Hofkunst wie diese, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition. Im Gegensatz zur Moghulbuchmalerei ist sie eine auf das Papierformat gebrachte alte Wandmalerei, während jene das weltliche verfeinerte Hofleben gibt, ist die Rādschputenmalerei nicht von dieser Welt, sondern schildert die religiös mystische Vorstellungswelt des indischen Volkes, ist kosmisch und symbolisch orientiert und bedeutet stets etwas anderes als der nackte Gegenstand wortlich besagt. Sie ist tief, jene oberflächlich, volkstümlich jene hofisch, sie malt eine von mythischen Figuren, Devas und personifizierten Begriffen erfüllte Natur, gleichsam ihre esoterische Seite während die Moghulmaler Schlachten, Elefantenjagden und den Jahrmarkt des hofischen Lebens schildern mußten. Diese dauerte auch nicht langer als etwa hundertfünzig Jahre, während die Rādschputenmalerei aus alten Traditionen erwachsen bis ins 19 Jh fortgedauert hat, bis sie, durch den europäischen Einfluß vergiftet erlosch.

Der in der Rādschputenmalerei zutage tretende Aspekt der indischen Kunst ist die Parallelerscheinung zu einer in der gesamten indischen Geisteskultur seit dem 9 Jh bemerkbaren Reaktion gegen die Sanskritsprache und dichtung zugunsten der Prakrits, der volkstümlichen Dialekte

An Stelle der gelehrten Kunstsprache mit ihrer Literatur und dieser entsprechenden in Elephanta und Ellora am besten repräsentierten etwa klassisch zu nennenden Kunst erstarkten die Hindudialekte mit dem Gudscherati Pandchabi und Bengali und mit ihr die volkstümlichen Shaiva und Vaischnavakulte von denen für die Rādschputemalerei besonders die letzteren mit ihrer Rāma und Krischnaverehrung von grundlegender gegenständlicher Bedeutung wurden (cf A Coomaraswamy, Rajput Painting I Introduction)

Die Rādschputmalerei ist nicht das einzige Dokument der indischen Prākritkunst. Parallelen Richtungen gab es in Orissa in der Dschaina malerie von Gudscherat in Nepal Westtibet und auf Ceylon. Die Bilder sind Miniaturen nur an Größe nicht an Gestaltung zehnfach vergrößert, zeigen sie erst die ihnen innenwohnende monumentale Auffassung und ihre Abstammung. Viele der erhaltenen Kartons wurden nach ihrer Größe zu schließen als Vorlagen für Wandgemälde hergestellt. Wandmalereien die bis ins 17 Jh zurückreichen sind in einzelnen Schlossern wie in Udaypur und Gwalior noch erhalten. Bücher wurden nur ausnahmsweise illustriert. Regel war die

Ausführung einer Anzahl von Einzelblättern wenn eine Geschichte illustriert wurde. Ein anderer Beweis für den Ursprung dieser Malerei ist ihre Technik auf die wir unten zurückkommen. Die Rādschputānamalerei zerfällt in zwei Gruppen die Rādschastāni und die Pahārimalerei. Die erste gehört dem bevölkerten Teil von Rādschputāna an (dessen nordwestlicher Teil Wüste ist) die zweite ist die in den nördlichen Gebirgsprovinzen von Dschammu das schon im Kaschmir liegt, bis Almora gepflegte Richtung. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch zwischen den beiden Schulen nicht. Obwohl Rādschastāni seit mehr als tausend Jahren im Besitz der Rādschputen und seine Malschule kaum viel jünger ist haben sich bisher ältere Denkmäler als Manuskripte aus dem 16. und Bildern aus dem 17. Jh nicht gefunden. Schuld daran mag einerseits die Freude an der Erneuerung der Familien schätze durch fortgesetzte Kunstdpflege andererseits die unausgesetzten inneren Fehden sein die häufig mit großen Zerstörungen endeten. Die nördlichen Gebirgsprovinzen wurden von den Rādschputen erst Ende des 12. Jh bezogen als sie von den islamischen Eroberern aus ihren Hauptstädten Delhi Adschmir usw vertrieben wurden. Sie waren die Begründer der Pahārischule, die wieder in die nördliche von Dschammu und die südl. von Kānigrā zerfällt die sich erst in der nachmogholischen Zeit entwickelt hat. Die Schulzuweisungen sind jedoch durchaus nicht immer leicht und sicher zu treffen.

Die in diesen Malschulen behandelten Gegenstände liefern dem Kulturhistoriker kostbares Material über die Sitten Trachten und das tägliche Leben der Inder und führen uns mit ihrer



172 Shri Krishna Kopf einer Wandmalerei in Dschalpur (Nach A Coomaraswamy)

mit Lotusblumen. Von der Karton und damit von der Wandmalerei gibt der Abb. 172 wieder gegebene Kopf des Shri Krischna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die alt indische Tradition rein erhalten und wir be wundern die von sicherem Geschmack getragene sublim Schönhheit dieses Zeichenstils. Eine so sichere endgültige Linienführung konnte nicht ein einzelner Künstler erreichen sie ist das Ergebnis einer Zivilisation und aristokratischer Traditionen, beschützt durch hieratische Sanktionen. Diese Zeichnungen beantworten uns eine ganze Reihe von Fragen über die Menschen und ihr Leben. „Von diesen so klaren zuver sichtlich getragenen Köpfen von diesen sensi tiven ausdrucks vollen Händen diesen weiß goldenen und farbigen Müsselinen können wir wie von alten ausgegrabenen Textilien die ganze Rādchputenzivilisation rekonstruieren — einfach aristokratisch, großherzig und selbst genügend“ (cf Coomaraswamy I c. S 15). Die Veränderung der reinen Rādchputz malerei unter Moghul Einfluß zeigt dagegen die Harem szene in Abb. 177. Der weltliche Gegenstand sowohl wie die Modellierung der Körper und die Zeichnung der Bäume zeigen die Verände rung. Trotz aller Schönheit und unübertreff lichen Kultur bietet das Blatt infolge dieser Mischung nicht mehr den reinen Genuß unbe einflußter Rādchputz malereien. Die Illustration aus der Gitā Govinda mit dem Rādhā suchen den Krischna links und Rādhā mit ihrem Bohn



Abb. 174 Der melkende Krischna (Nach A. Coomaraswamy)

in der Mitte ist eine Probe der frühen Pāhārl Kāngrā Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt doch bestreikt das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häuf ge Darstellung ist Krischna als Hirten verkleidet beim Melken wobei Rādhā Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopāla Krischna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er flötenspielend von anderen Hirten umringt hinter der Herde e hher begrüßt und bewundert von den Hirteninnen. Vater Nanda sitzt vornehm im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerie Voraussetzung des mit seiner Raumordnung und europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kāngrāschule das uns überdies eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlte jedoch in Krischnas Erdenwandel nicht auch am heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war seit berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kāliya wovon Taf XII eine Darstellung wiedergibt. Krischna hat sich in den von der Hydra verg steten Strudel des Flusses Dschannā ge stürzt, um das Ungeheuer zu töten. Dann, das vergiftete Wasser wurde nunmehr verwässert. Auf der Nachricht von Krischnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirteninnen herbei die für sein Leben fürchten. Als der Avatāra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kāliyas Frau und die anderen Nāgins ihn als Gott erkennend an und flehten um Kāliyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7.—9. Jh zurückdenken können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kāngrā



173 Rādhā empfängt den Bericht der Bohin links Krischna (Nach A. Coomaraswamy)

Anschaulichkeit tief in den Geist altindischen Lebens ein. Die Darstellung der Legenden des Krischna, des menschgewordenen Vischnu, war der bevorzugte Gegenstand dieser Malerei. Die — durchweg esoterisch zu deutenden — Abenteuer dieses Hirtengottes boten den Malern willkommene Gelegenheit, die Liebe in allen Phasen und die Freuden des Hirtenlebens darzustellen.

Der mit den Herden heimkehrende göttliche Hirte war ein besonders beliebter Gegenstand der Pahari-Schule. Häufig erscheint er mit seiner Gattin Rādhā sei es im häuslichen Glück oder unter gemeinsamer Hütte vor dem Regen sich schützend (Abb. 175) oder aber auch ihr einen Posse spielend. Ebenso lebhaft ist seine Darstellung als Flötenspieler umlauscht von Frauen und seinen Rindern. Prächtige Vorwürfe lieferten den Malern ferner die Erzählungen von Shiva und seiner Gattin Pārvati, der Tochter des Himalaja, in ihren Bergen hausend. Indenzen besonders auch die Landschaft in ihrer romantischen Schönheit zur Geltung kam (Abb. 176). Auch Szenen aus den großen bilderreichen Epen, dem Mahābhārata und Ramāyana wurden dargestellt. Direkt zu unserer Seele aber sprechen, wenn wir uns in sie einfühlen die Rāgas und Rāgnīs Personifikationen von Melodien, die wohl zu den tiefsten und schönsten Schöpfungen indischer Malerei gehören. Von den Tieren sind die Küh als Begleiter Krischnas die häufigsten und von unübertrefflicher Kunst der Darstellung so daß man ihnen in Europa wiederum nur die Rinder des Breughel gegenüberstellen kann. Ebenso lebensvoll erscheinen die Elefanten die wir schon in der Plastik bewundern konnten. Dagegen stehen die weit schwieriger zu beobachtenden Affen die die Rāmāyana Illustrationen beleben weit zurück. Ähnliches gilt von den Schlangen.

Ein Beispiel der Rādschāstānlamalerei des 16. Jh. gibt die Gaurakarī Rāginī in Abb. 171. Sie sitzt auf einem Lotusthron auf einem grasigen Hügel und singt zur Utsa. Ein Pfau tanzt zur Musik und ein Reh horcht zu Rechts zwei Frauen mit Trommel und Cymbal. Im Hintergrund Palmen und andere Bäume und ein stürmisches Himmel mit Wolken Blitzen und dahinziehenden Kranichen. Im Vordergrund der gewohnte Wasserstreifen.

mit Lotusblumen. Von der Karte und damit von der Wandmalerei gibt der Abb. 172 wieder gegebene Kopf des Shri Krischna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die altindische Tradition rein erhalten und wir bewundern die von sicherem Geschmack getragene sublim Schönhheit dieses Zeichenstils. Eine so sichere endgültige Linsenführung konnte nicht ein einzelner Künstler erreichen, sie ist das Ergebnis einer Zivilisation und aristokratischer Traditionen, beschützt durch hieratische Sanktionen. Diese Zeichnungen beantworten uns eine ganze Reihe von Fragen über die Menschen und ihr Leben. „Von diesen so klaren zuverlässiglich getragenen Köpfen von diesen sensiblen ausdrucksvollen Händen diesen weißgoldenen und farbigen Mustern können wir wie von alten ausgegrabenen Textilien die ganze Rādchputenzivilisation rekonstruieren — einfach aristokratisch großherzig und selbst genügend“ (cf Coomaraswamy I c. S. 15). Die Veränderung der reinen Rādchputzmalerie unter Moghul Einfluß zeigt dagegen die Haremsszene in Abb. 177. Der weltliche Gegenstand sowohl wie die Modellierung der Körper und die Zeichnung der Bäume zeigen die Veränderung. Trotz aller Schönheit und unübertrefflichen Kultur bietet das Blatt infolge dieser Mischung nicht mehr den reinen Genuss unbeneinflusster Rādchputzmalerien. Die Illustration aus der Gitā Govinda mit dem Rādhā suchen den Krischna links und Rādhā mit ihrem Botin



Abb. 174 Der melkende Krischna (Nach A. Coomaraswamy)

in der Mitte ist eine Probe der frühen Pahāri Kāngrā Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch besticht das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häutige Darstellung ist Krischna als Hirte verkleidet beim Melken wobei Rādhā Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessant uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopāla Krischna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er flötenspielend von anderen Hirten umringt hinter der Herde einher begrüßt und bewundert von den Hirntinnen. Vater Nanda sitzt vornehm in Herrngesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumordnung uns europäisch anmutenden aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kāngrāschule das uns überdies eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlt jedoch in Krischnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kālīya wovon Taf. XII eine Darstellung wiederholt. Krischna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dschamna gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Dem das Vergiftete Wasser wurde seinen Verdunst verhindert. Auf die Nachricht von Krischnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern Geschwister und die Hirten und Hirntinnen herbei die für sein Leben fürchten. Als der Avatāra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte beteten Kālīyas Frau und die anderen Nāgins ihn als Gott erkennend an und flehten um Kālīyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7.—9. Jh zurückdenken können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kāngrā-



175 Krischna und Rādhā (Nach A. Coomaraswamy)

Stil des ausgehenden 18. Jh. zeigt Abb. 175 mit Krischna und Rādhā die unter einem gemeinsamen Mantel Schutz vor dem Regen suchen. Die Stilisierung und dekorative Aufteilung des Blattwerks und Regens gibt eine gute Vorstellung von der Wandmalerei dieser Zeit. Oft asiatische Einflüsse scheinen hier verarbeitet zu sein. Kopien der Malereien im alten Palast in Benares bestätigen diesen Einfluß (Abb. 178). Endlich besteht die Abb. 16 wieder gegebene Darstellung der „Geburt der Gangā“ einen Lehrerchen Vergleich zum alten Felsenfresko in Maṇḍūkāpura. Shiva-Mahadeva sitzt als vornehmer Inde mit seiner Gemahlin Pārvati vor einem Yogi-Feuer begleitet von Ganesha, Karttikeya und Nandi. Ohne die Nähe des göttlichen Lagers zu ahnen, läßt Bhagiratha unter dem Felsen seine schwere Askese in dankbarem Eleganz. Zwei Bilder der dem Shiva heiligen Daturapflanze die am Felsen blüht hat er dem Gott als Opfer hingelegt. Seine Buße hat den er wünschten Erfolg denn in elastischem Bogen springt die Gangā aus des Gottes Haupt und stürzt mit gewaltigem Strahl zur Erde her nieder. Das alles ist hier sehr reizvoll erzählt, aber ohne Spur einer Gestaltung der inneren Zusammenhänge oder der Größe dieses kosmischen Ereignisses, vielmehr sei es idyllisch illustriert und elegant-oberflächlich. Die indische Malerei beginnt mit diesen Illustrationen in jene Bahn süßlich-konventioneller Art ein, die sie das 19. Jh. hindurch treu blieb und von der sie bis heute nicht losgekommen ist.

Die Technik der Rādschputmalerei gleicht jener der Aśvatthāmalen. Die Bilder werden in der Regel vom Anfang bis zum Ende mit dem Pinsel durchgeführt. Kohlezeichnungen sind Ausnahmen. Der Umriss wird mit roter oder schwarzer Farbe gezeichnet. Dann wird das Blatt mit Wasser gedeckt, so daß die Umrisse nur noch durchdringen. Der zweite Umriss folgt dann dem ersten korrigiert aber dessen Fehler. Sodann wird der Hintergrund Wolken und Landschaft koloriert, die Figuren aber ausgespart. Zum Schluß erst kommen diese an die Reihe und werden nach der Bemalung nochmals sorgfältig konturiert. Coomaraswamy weist darauf hin, daß diese Technik auch für die ägyptische und kretische mykenische Malerei charakteristisch ist; hier also wahrscheinlich eine asiatische Tradition maßgebend war, die sich in Indien bis in die neueste Zeit erhalten hat.

Im Gegensatz nun zu dieser so vielseitigen, in ihrer sakralen philosophischen Tiefe nur eingeweihten verstandlichen Bodenständigkeit indischen, wenn auch vom Moghulhof entscheidend angeregten Rādschputmalerei ist die Moghulkunst weltliche Hofkunst. Den Grund für diese Schule legte Babar, der türkische Eroberer Indiens, der die afghanische Dynastie vertreibt und die Moghulherrschaft begründete (1526–1530). Er sammelte persische illuminierte Handschriften und ließ sie kopieren. Unter Akbar (1556–1605) entstand schon eine Hofmalschule, die zuerst ganz unter persischem Einfluß stand. Perser der Heratschule waren die ersten Lehrer, doch ist uns keiner mit Namen bekannt geworden. Erst Mitte des 17. Jh. schneidet ein Künstler als Muhammed Nadir Samarcand, doch sind seine Arbeiten ganz indisch. Mehrere Handschriften der Akbarschule zeigen aber neben den persischen und indischen Elementen schon westeuropäischen





177 Toilette Szene (Nach A. Coomaraswamy Rajput Painting)

schen Babar auszeichnete, fand ihren bildlichen Niederschlag von einfachen Porträtköpfen bis zu stolzen Reitergestalten, sowie in den Zusammenkünften von Herrschern, kaiserlichen Reisen, Durbars usw. Den Hof zierten natürlich auch schöne Frauen die meistens sitzend gemalt wurden, ferner Tänzerinnen, Musikbanden und das wie Falken oder seltene importierte Tiere, wie der Truthahn des Kaisers, der porträtiert wurden. Aber auch die anderen Tiere des Landes waren dargestellt und in ihren Kämpfen gern gezeichnet. Büffel, Rinder, Rebhühner ja selbst Heuschrecken. Auch Islamische Heilige und die schon erwähnten Kopien nach europäischen Vorbildern usw. Ja, die Vorliebe für Gruppenbildnisse ging so weit, daß man eine Familie und den vier ersten Kaliften nicht zurückschreute, und es wäre und von dem zeitweise großen Liberalismus am Moghulhof.

Farben (besonders Violett und Lila) Daraus erwuchs die klassische Moghulmalerei, während die Räjputenmalerei nur wenig und nur auf dem Umwege über die Moghuln, von diesen Veränderungen beeinflußt wurde. Aber das ruht nicht an dem Kern der Sache, daß beide Richtungen letztthin identisch sind' (H. Goetz, Ost., II. Jhg., S. 125).

Diese Identifizierung von Goetz geht nun freilich zu weit und führt Fernerstehende leicht zu Mißverständnissen. Im Kern liegt die Sache so, daß die Moghulmalerei persisch anfängt und die Rädschputenmalerei durch ihr Beispiel ansetzt, um dann selbst unter ihrem Einfluß zu kommen. Es finden Amalgamierungsprozesse statt, die verschiedene Resultate zeitigen. Trotz der vielen technischen und formalen Gemeinsamkeiten aber, die sie haben, bleiben sie doch wesensverschieden, solange die Rädschputenmalerei mystisch-religiös blieb und nicht zu weltlichen Darstellungen überging. Wo dies aber geschah, verlor sie ihren eigentlichen Charakter.

Wir brauchen nur den typischen Gegenstand der Moghulmalerei zu betrachten, um diese Wesensverschiedenheit klar zu erkennen, denn das Gegenständliche spielte ja doch da wie dort die Hauptrolle. Die Darstellungen sind mannigfaltig wie die Elemente, aus denen sich die Kultur am Moghulhofe zusammensetzte. Islamisches kreuzt sich mit Indischem, Persisches mit Chinesischem und Europäischem. Da in der islamisch persischen Buchmalerei so beliebten Jagdszenen und Polospiele, aristokratische Vergnügungen des Hofes, kehren auch hier häufig wieder. Auch die Vorliebe für Gartenanlagen und Neubauten, die

schon Babar auszeichnete fand ihren bildlichen Niederschlag. Einen Hauptteil bildeten die Herrscherbildnisse vor einfachen Porträtköpfen bis zu stolzen Reitergestalten, sowie die Bildnisse berühmter Richter und Staatsmänner. Die Maler übten sich solche Porträts aus endig zu malen und pflegten stets mehrere zum Verkauf vorrätig zu haben. Zusammenkünfte von Herrschern kaiserlicher Reisen, Durbars gaben immer wieder Gelegenheit, die Bildniskunst zu zeigen. Den Hof zierten natürlich auch schöne Frauen die meist auf einer Terrasse mit Landschaftshintergrund sitzend gemalt wurden, ferner Tänzerinnen, Musikbanden und die hoffähigen Tiere, wovon Pferde, Elefanten, Jagdfalken oder seltene importierte Tiere, wie der Truthahn des Kaisers Dschehangir, den er selbst ausführlich beschrieb, porträtiert wurden. Aber auch die anderen Tiere des Landes wurden in ihrer ungezählten Wildheit, im Dschungel dahinjagend und in ihren Kämpfen gerettet. Bäffel, Rhinoceros, Himalajashafe, Löwen, Tiger, Leoparden, Rebhühner ja selbst Heuschrecken. Auch Islamische Heilige und indische Asketen sind häufig. Dazu kommen die schon erwähnten Kopien nach europäischen Vorbildern die Maria mit dem Kinde, Magdalena und Heilige. Ja, die Vorliebe für Gruppenbildnisse ging so weit, daß man auch vor der Darstellung des Muhammed mit seiner Familie und den vier ersten Kaliften nicht zurückschreute, eine Szene die in Persien doch kaum möglich gewesen wäre und von dem zeitweise großen Liberalismus am Moghulhofe zeugt (cf Abb. Bur. Mag. 1919)

Auch die Technik der Moghulmalerei ist eine andere, als die in Indien übliche. Die erste Skizze wurde mit einem nur in Wasser getauften Pinsel hergestellt, der auf dem Papier nur eine Spur zurückließ, die man mit Indischrot nachzog und dabei erste Fehler verbesserte. Dann folgte die Kolorierung und Ablöschung endlich die



französischen und flämischen Einfluß in der Landschaft, ein Einfluß, der unter Dschehangir seinen Höhepunkt erreichte, wie die von Kühnel und Goetz publizierten „Indischen Buchmalereien aus dem Dschehangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin“ mit ihren Kopien nach Durerschen und anderen deutschen und niederländischen Kupferstichen deutlich zeigen. Wahrscheinlich gaben auch europäische Miniaturen in Originalen und Stichen den Anstoß zu der miniaturistischen Feinmalerei der Moghulporträts, denn die turkopersischen Bildnisse entsprangen doch einer an deren Auffassung. Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichte die Moghulschule unter Dschehangir. „Die klassische Moghulmalerei verdankt ihm ihre Entstehung, zu der die Mal schulen Humâyuns und Akbars nur wie Vorstufen wirken“ (H. Goetz, O Z 11 Jhg., S 123). Diese Blüte hatte auch ihre Auswirkung auf die Rädschputen malerei, die während der Regierungszeit Dschehangirs (1605–1628) einen bedeutenden Aufschwung erlebte, eine Folge auch der festeren Eingliederung der Rädschputen in die Regierung am Moghulhofe, die die gegenseitige Anregung fordern mußte.

Im Gegensatz zu Coomaraswamy hebt Goetz in seinen verdienstvollen Studien zur Rädschputenmalerei das enge Verhältnis zwischen dieser und der Moghulmalerei hervor. „Die Unterschiede sind tatsächlich unter geordneter Art und beziehen sich nur auf Nebensächliche. Das Wesentliche aber ist identisch.“ Die Darstellung sämtlicher Figuren ist synthetisch. Wie in der altägyptischen Kunst werden die Figuren aus einzelnen Gliedern aufgebaut, die so gesetzt sind, daß sie möglichst deutlich zur Ansicht kommen. Dabei wird fast immer die Seitenansicht bevorzugt. Von den Kopfdarstellungen z. B. sind fast neun Zehntel in reinstem Profil. Nur gelegentlich kommt auch Dreiviertel Ansicht des Gesichts vor, meist unter persischem Einfluß. Vorderansicht fehlt gänzlich. Die Augen dagegen werden, gemäß ihrer besten Sichtbarkeit, durchweg von vorne gezeichnet. Und das gleiche gilt vom übrigen Körper. Doch geht dies Prinzip nicht so weit wie etwa im streng hieratischen Stile Agyptens, sondern nur wie etwa im „Volksstil“ des Mittleren und Neuen Reiches. Die Bewegungen sind oft heftig, da so der größtmögliche Abstand der einzelnen Gliedmaßen und deren beste Anschaulichkeit erreicht wird! Ebenso ist die Darstellung der Pflanzen schematisiert. Synthetisch wird um den Stamm eine Laubkrone gebildet bestehend aus einzelnen Büscheln von Blättern oder Blüten. Die Landschaft wird aus einzelnen über einander geschichteten, scharf — oft durch einen neutralen Grund — isolierten Kulissen gebildet, dabei wird streng die Seitenansicht gewahrt, ganz im Gegensatz etwa zur persischen Kunst. Die eigentliche Moghulkunst entstand dann dadurch, daß Kaiser Akbar indische Maler, die schon ihre eigene Manier besaßen, bei persischen Künstlern weiter ausbilden ließ. So bildete sich der Stil der Akbar Schule im wesentlichen Indische Zeichnung mit persischer Perspektive und Komposition. Unter Jahângîr ließ man diese Manier unter europäischem Einfluß wieder fallen und „verfeinerte“ seinen indischen Stil durch naturalistische Figurenzeichnung. Ausbau der Perspektive nach europäischen Vorbildern und Übernahme der Schattierung und Lichteffekte zum Teil auch der



176 Shiva entsendet die Ganga aus seinem Haar
(Nach A. Coomaraswamy)

Schattierung von Gesicht, Händen, Füßen und Kleiderfalten Um Relief zu geben, wurden verschiedene Farben nebeneinander gesetzt Den Schluß akt bildete auch hier die abermalige Konturierung der Figuren mit Tinte Die Empfindlichkeit des Papiers für die erste Wasserzeichnung erklärt sich durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche Dem aus Bambus Jute oder Baumwolle hergestellten Papier wurde eine emulartige Glätte gegeben indem man es mit der Oberfläche auf einen polierten Stein legte und die Rückseite mit einem Polierinstrument bearbeitete Eine zweite beliebte Technik war, die erste Skizze mit Indischrot ohne Klebstoff zu zeichnen so daß die Farbe nach der Trocknung weggebürstet werden konnte und wieder nur eine schwache Spur zurückblieb, die dann mit Lampenschwarz nachgezogen wurde Die Zeichnung wurde sodann bisweilen zart schattiert und einige Details mit Gold gehöht Die Künstler brusteten sich mit der Feinheit ihrer Pinsel und die Probe höchster Kunstschrift war die Vollendung der Details mit einem einhaarigen Pinsel, der für mikroskopische Tüpfel und feinste Linien verwendet wurde

Zusammenfassend kann man die Moghulmalerei mit Coomaraswamy charakterisieren als eine weltlich, auf den Augenblick und bestimmte Persönlichkeiten gerichtete, die nicht eine Idealisierung des Lebens darstellt, sondern nur seine verfeinerte prächtige Seite wiedergibt Sie ist mehr dramatisch als episch, glänzend und anzehend, ohne jedoch die tieferen Quellen des Lebens zu berühren Ihre größten Erfolge erzielte sie in der Bildnismalerei und Darstellung des höfischen Lebens In dieser Richtung ist sie auch ein kulturhistorisches Denkmal ersten Ranges Neben der universalistischen indischen Malerei aber, die in der Radschputenschule ihre letzte Renaissance erlebte, ist die Moghulmalerei nur eine kunstliche Treibhauspflanze, die uns nichts von der tiefen esoterischen Kultur des alten indoarischen Volkes sagen kann

Literatur A. Coomaraswamy hat in *Rupam An illustrated quarterly Journal of Oriental art* (7 Old post office street, Calcutta ed O C Ganguji) Nr 10, 1922 eine Bibliographie der indischen Malerei veröffentlicht, die hier mit den wichtigsten Ergänzungen für die letzten Jahre versehen abgedruckt ist.

Anderson C W, *The rock paintings of Singanpur Behar and Orissa* (Journ of Research Soc. Vol IV, Part III, Patna 1918) Ajanta Reproduktionen in Kokka No 323—25 42, 45, 55 Bell H C P Dumbula gala (Ceylon Antiquary and Literary Register V Colombo 1917) ders, Frescoes at Polonnaruwa Ann Rep Arch Surv Ceylon 1909 Colombo 1914, Bendall, C, Catalogue of the Budd Sanskr Mpts of the Univers Libr Cambridge 1883, Blochet, L, La peinture Radschpoute (Gaz B A 1918) Brown, P, Indian Painting (Calcutta), Burgess, J, Notes on the Buddha rock temples of Ajanta their paintings and sculptures, and on the paintings of the Bagh caves (Bombay 1879) Coomaraswamy, A K, Mediaeval Sinhalese art (Broad Compden 1905) ders, Rajput Painting (Bull Mus of fine Arts Boston No 96, 102), ders, Rajput Painting (Ostas Ztschr I, Berlin 1912/13), ders, Indian Drawings 2 Bde 1912, ders, Rajput Painting (Oxford 1916 2 Bde) ders Notes on Jaina art (Journ Ind art No 127), ders, The eight Nagikas (Journ of Ind art 128) ders, Ceiling painting at Kelaniya Vihara (ibid 128) ders, Nepalese painting (Bull Mus. Fine arts Boston No 106) ders Arts and



178 Kopie einer Wandmalerei

crafts of India and Ceylon (Edinburgh 1913); ders., Vidyāpīti (London 1915), ders., Notes on Rajput painting (Ostas Ztschr., II Jhg., 1924), ders., Portfolio of Indian art in the Boston Museum of fine arts (New York 1923), ders., Ajanta fresco fragment in the Boston Museum (Rupam No. 12), Duroiselle, G., The Art of Burma and Tantric Buddhism (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1915—16, Calcutta 1918, 12th cent. Frescoes), ders., Pictorial representations of Jatakas in Burma (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1912/13, Calcutta 1916, Mediaeval frescoes), Olek, E., Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei und ihre Gestaltung (Wien 1922), ders., Indische Miniaturenmalerie (Das graph. Kabinett, Winterthur 1923), Döhring, K., Buddhistische Tempelanlagen in Siam (Berlin 1916, Maleriel. S. 102—108), Francke, Antiquities of Indian Tibet (Calcutta 1914, über Maleden in Tabo und bei Leh, die dem 10—11 und dem 16. Jh. zugeschrieben werden), Fox-Strangways, A. H., Music of Hindustan (Oxford 1914, über Rāgas, Raginis und Musikinstrumente); Felchia, G., Studii italiani di filologia Indo-iranica 1898 Vol. II p. 65, Foucher, A., L'art Gréco-bouddhique du Gandhāra (Paris 1922) II, 2, p. 402ff.; ders., The beginnings of Buddhist art (Paris 1917, über Ajanta Fresken), ders., Peintures Népalaises et Tibétaines (Paris 1907) ders., Notes sur les fresques de Sigiriya-Ceylon (Paris 1896) Ganguly, O. C., The new Indian school of Painting (Journ. of Ind. Art V, 17, 1916), Goetz, A., Gods of Northern Buddhism (Oxford 1914), Glück, H. und Strzygowski, J., Die indischen Miniaturen des Schlosses Schönbrunn (Wien 1923), Glück, H., Die indischen Miniaturen des Hamza-Romanes (Wien 1923), Golubew, V., Peintures Bouddhiques aux Indes (Ann. du Musée Guimet, Bibl. de Vulgarisation, Paris 1914), Goetz, H., Studien zur Rajputen-Malerie (Ostas Ztschr. X Jhg., XI Jhg., 2. H.), ders., Indische Miniaturen im Münchener Völkerk.-Museum (Münchener Jahrb. f. bild. K. 1923), ders., Kostüme und Mode an den indischen Fürstenhöfen in der Großmogulzeit (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924), Goetz und Kühnel, Indische Buchmalereien aus dem Dschehangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin (Berlin 1924), Griffiths, J., The paintings in the Buddhist cave temples of Ajanta (London 1896—7), ders., The Ajanta cave-paintings (Journ. of Ind. Art V, 8, 1900), Grünwedel, A., Buddhist art in India (London 1901), ders., Mythologie du Bouddhisme au Tibet (Paris 1900), ders., Mythologie des Buddhismus (Leipzig 1900), Hackin, J., Sur des Illustrations Tibétaines d'une légende du Divyāvadāna (Annales du Musée Guimet, Bibl. de Vulg. Paris 1913), Havell, C. B., Indian sculpture and painting (London 1908), ders., A Hand book of Ind. art (London 1920), ders., New Indian school of painting (Internat. Studio, Vol. 35) ders., Some notes on Indian pictorial art (Internat. Stud., Vol. 18), Herringham, Lady Ch. J., The frescoes of Ajanta (Burk Mag., Vol. XVII), Hüttemann, Miniaturen zum Jina carita (Baessler-Archiv Bd. II, 2, 1913), India Society, Ajanta frescoes (Oxford 1915), Tafeln und Text v. versch. Autoren nebst Biblogr., Kühnel, E., Miniaturen malerel im Islam Orient (Die Kunst des Ostens 7, Berlin) Kramrisch, St., Die Wandmalereien zu Kelaniya (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924), Laufer, B., Das Citralakshana (Dokumente der indischen Kunst, II 1, Leipzig 1913), Lévi, S., Le Nepal (Paris 1905—08), Lüders, H., Arya Shuras Jātaka Māla und die Fresken von Ajanta (Nachrichten d. Königl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. 1902, p. 758) Martin, F. R., The miniature painting of Persia, India and Turkey (London 1912), Sattar Khan, Indische Miniaturen (Berlin), Smith, V. A., A History of fine arts in India and Ceylon (Oxford 1911), Vogel, J. Ph., Catalogue of the Bhuri Singh Museum at Chamba (Calcutta 1909, Section D, Ind. paintings), Stanley Clarke, C., Indian drawings, thirty Mogul paintings of the School of Jahāngīr (London 1922).

Die Indische Kolonialkunst

Unter diesem bereits eingeführten Schlagwort fassen wir hier die Kunst aller jener um Indien liegenden Länder zusammen, die schon in alter Zeit von indischen Fürsten erobert und geistig kolonisiert wurden. Diese Kolonialisierung bestand in erster Linie in der Einführung der indischen Religion, sei es des Buddhismus oder einer brahmanischen Sekte, die auch die Bautypen und ihre plastische und malerische Ausstattung nach sich zog. Die Behandlung der eigenartigen Gestaltung der indischen Urtypen in den Kolonialländern und die Einwirkung dieser untereinander wäre Gegenstand der Entwicklungsgeschichte für jedes dieser Länder, diese Aufgabe kann hier jedoch nur in großen Zügen durchgeführt werden.

Zu den indischen Kolonialländern pflegt man auch die nördlichen Grenzprovinzen Kaschmir und Nepal, ferner Tibet und Ostturkestan zu zählen. Diese werden jedoch über gelegentliche

Erwähnungen hinaus nicht weiter behandelt weil wir von Ihnen teils noch zu wenig wissen, und weil anders ents das Bekannte nicht von solcher Bedeutung ist um in unserem eng gesteckten Rahmen finden zu können

In Betracht kommen die Inseln Ceylon und Java, und die Länder der hinter indischen Halbinsel, Kambodscha und Annam (Tschampa), Birma und Siam. Davon nehmen die beiden Inseln eine Sonderstellung ein, Ceylon als ein mit Indien seit Alters eng verbundener Annex, dessen Ruinen vielfach Rückschlüsse auf verschwundene altindische Bautypen ermöglichen und in Verbindung mit ihrer Plastik und Malerei manche wichtige Ergänzung des lückenhaften indischen Denkmälerbestandes bilden, während Java die Kunst des Mutterlandes zu solchen Höhen führte, daß einzelne Denkmäler der Architektur und Plastik, wie der Borobudur oder die Durga des Leydener Museums (Abb. 192) geradezu als Krönungen der indischen Kunst bewundert werden müssen.

Die Kunde vom Denkmälerbestand der genannten Länder ist freilich bis heute noch sehr lückenhaft. Die ältesten im Zuge der indischen Ausgrabungen werden, wie in Indien so auch in seinen Kolonien noch wichtige Resultate zeitigen. Besonders von den Denkmälern der ältesten Städte Birmas und Siams kennen wir noch wenig, und gerade dort liegen die Probleme begraben. Daher ist die Zeit, wo man wird daran gehen können, die Entwicklungsgeschichte etwa der buddhistischen Kunst zu schreiben, die in Nordostindien begann, in Java fortsetzte, in Birma eifrigste Förderung fand und sich schließlich in Siam im 19. Jh. architektonisch auslebte, noch fern.



179 Karte von Hinterindien
(nach de Beyle)

I Ceylon

Die Bevölkerung von Ceylon ist eine Mischung der einheimischen Wedda und eingewanderter arischer und drawidischer Stämme. Die Wedda, wovon ein Rest heute noch als primitives Jägerwanderfolk in den Urwaldern haust, durften in prabuddhistischer Zeit eine gewisse Kultur besessen haben, die der von Ariern und Drawidas gebrachten ungefähr gleichwertig war. Aus der Mischung dieser Stämme entstand die singhalesische Rasse und ihre Kultur (cf. L. D. Barnett, *The early hist. of Ceylon in The Cambridge Hist. of India 1, 604ff.*). Die Verbreitung des Buddhismus erfolgte im 3. Jh. v. Chr. Das singhalesische Reich bestand damals im Norden der Insel mit der Hauptstadt Anurādhapura. Von eindringenden südindischen Tamilenstämmen verdrängt, verlegten sie ihre Hauptstadt nach 769 nach Polonnaruwa, 1235 nach Dambadeniya,



180 Abhayagiri Dägaba Ceylon

halbkugelförmig wie die klassisch indischen. Da sie bis heute Kultobjekte geblieben sind, wurden sie immer wieder modernisiert, soweit man sie nicht verfallen ließ. Von den indischen Stupas unterscheiden sie sich besonders auch durch die in zwei bis vier konzentrischen Kreisen herumgestellten, prismatischen Pfeiler oder Stambhas, die z. T. bis heute stehen geblieben sind (Thüprama Dägaba u. a.). Die inneren Reihen sind stets höher als die äußeren. Diese Galerien scheinen als Führung für die Umwandlung wie als Symbol und Dekorationsträger gedient zu haben. Die Stupenglocken sind mit einer quadratischen Attika gekrönt, die selbst wieder der konischen Spitze als Basis dient. Die Ausmaße dieser Dägabas waren kolossal, darin waren sie Vorläufer der Tschedis in Birma und Siam. Die drei größten, der Abhayagiri Ruwanweli und Dschetawanārāma Dägaba erheben sich auf einer Basis von fast 100 m Durchmesser und der — 89 v. Chr. als Siegesdenkmal errichtete — Abhayagiri Dägaba erreichte eine Höhe von 123 m, ähnlich der Schwe Maudu Pagode in Pegu, der Peterskuppel und Cheopspyramide sich nähern. Auch hier waren die großen Dägabas von kleineren ferner von Tempeln und Klöstern Bassins und Nutzbauten umgeben, doch ist davon in Anurādhapura nichts mehr erhalten.

Neben den häufigen rechteckigen buddhistischen Tempeln in Ceylon gab es hier ganz eigenartige Rundtempel von deren Gestalt die Ruine des vom König Nissanka Malla am Ende des 12. Jh. errichteten eine Vorstellung gibt. Dieser Rundbau hat ca. 26 m Durchmesser und steht auf einer kreisrunden Terrasse. Er war für die Aufbewahrung der Zahnenreliquie bestimmt. In der Mitte des Raumes stand ein kleiner Dägaba, der von sechzehn Statuen und zwei konzentrischen Reihen von Granitsäulen umgeben war. Die umschließende Steinplattenmauer hatte scheinbar kein Dach. Bisher sind drei Ruinen dieses Typus bekannt geworden. Von den übrigen Ruinen in Polonnaruwa sei der auch von König Nissanka Malla um 1200 erbaute *Sat Mahā Prasāda* erwähnt, ein siebenstockiger Ziegelterrassenturm von quadratischem Grundriss. Eine äußere Stiege führt auf die Terrasse des ersten Stockwerkes. Die Fassaden waren mit einer Stuckschicht bedeckt und farbig geschmückt; in den zwanzig Nischen standen Statuen aus Stuck, die z. T. noch erhalten sind. Mehrere Dägabas setzen die Reihe der älteren von Anurādhapura fort. Dazu kommen einige Tempel mit südindischen Fassaden, darunter der hohe Dschetawanārāma mit drei hintereinander gelegenen Salen in deren letztem und größtem eine riesige Buddhastatue

entstand um 1500 auf das Hochland nach Kandy. In den erstgenannten alten Königsstädten stehen die bedeutendsten Denkmäler und Ruinen. Die Bauten von Anurādhapura reichen im Kern z. T. bis in die Zeit Ashokas zurück. (Die Pfeiler des sogenannten Ehernen Palastes wurden bereits S. 83 erwähnt.) Die Ruinen von Polonnaruwa gehen größtenteils auf Bauten des 12. Jh. vor der Residenzerhebung zurück.

Die großen Dägabas von Anurādhapura waren ursprünglich

steht die von oben beleuchtet wurde wie die Buddhas im Anan datempel in Pagan Die Fassade ist mit Ziegel und Stuckreliefs geschmückt die Kloster und Pa goden jener Zeit darstellen une véritable dictionnaire d'archéologie (Beylie vgl die Abbildungen in Beylies L'art hindoue) Dieser kurze Überblick über die Denkmäler von Ceylon muß hier genügen Diese problemreiche Baukunst bedarf noch vieler Auf klarungen über deren Fehlen wir uns vorläufig mit Beylies elegan tem Resumee hinwegtrotzen müssen, daß sie nichts anderes ist, als eine Wiederholung alter indischer Bauten mit einigen Varianten Eben deshalb wird man sich mit ihr noch eingehend auseinandersetzen müssen



181 Thūparama Dāgaba Ceylon

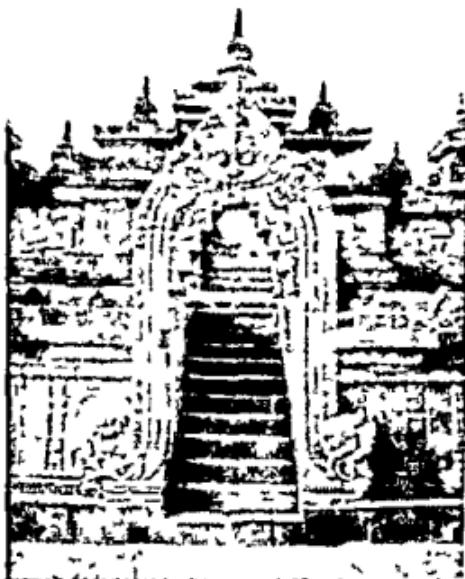
2 Java

Wann die erste Kolonisierung Javas durch Inder erfolgt ist wissen wir nicht wohl aber ergibt sich aus westjavanischen Inschriften daß um das Jahr 400 n Chr dort ein blühendes Hindureich Taruma bestanden hat dessen Gründer aus dem Pallavareche stammten Die herrschende Religion scheint der Vischnuismus gewesen zu sein Einige Jahrhunderte später entstand ein Reich in Mitteljava von dem eine Inschrift von 732 n Chr in Sanskritversen die Errichtung eines Linga verkündet die die Verbreitung des Shivaismus voraussetzt Seit dem Beginn des 5 Jh hatte nach chinesischen Nachrichten in Java auch der Buddhismus schon festen Fuß gefaßt Als nun das auf Sumatra heimische Reich Shrividschaya auch nach Java übergriff setzte in Mitteljava Mitte des 8 Jh die von den Shailendras betriebene Förderung des Mahāyana Buddhismus ein Während der etwa hundertjährigen Herrschaft der Shailendra in Mitteljava blühte der Buddhismus auf während sich der Shivaismus nach Ostjava zurückzog In diese Zeit von ca 750—850 fällt daher auch die Blütezeit der klassischen mitteljavanischen Baukunst und Plastik Der Tāra Tempel von Kalasan wurde laut Inschrift v J 778 als Stiftung eines Königs aus dem Hause Shailendra gegründet Der Zeit von 760—847 entstammen auch die am Unterbau des Borobudur gefundenen Inschriften womit die Bauzeit auch dieses berühmtesten javanischen Bauwerkes festgelegt ist Aus der Zeit vor dem 8 Jh ist, soweit man bisher fest stellen konnte nichts erhalten Wahrscheinlich herrschte der Holzbau und die Holzplastik.

Während der kaum zwei Jahrhunderte dauernden Blütezeit der Kunst Mitteljavas entstanden die shivaitischen Tempel auf dem Diengplateau (die Tschanis Shrikandi Poentadewa Bima u. a.) die buddhistischen Tempel und Kloster Kalasan Plaosan Sarji Sewu Mendut Borobudur endlich um 900 der große Shivatempel von Prambanan Dann erfolgt die Macht verschiebung nach Osten wo sie von ca 900—1520 bleibt im 15 Jh durch den erobernden Islam schon stark geschwächt Die mitteljavanische Kunst fand hier ihre Fortsetzung anderte sich aber bald indem die Ornamentik die Bauformen überwucherte und das Relief unter dem



182 Borobudur auf Java. Teil der westl. Außenseite
(Nach With)

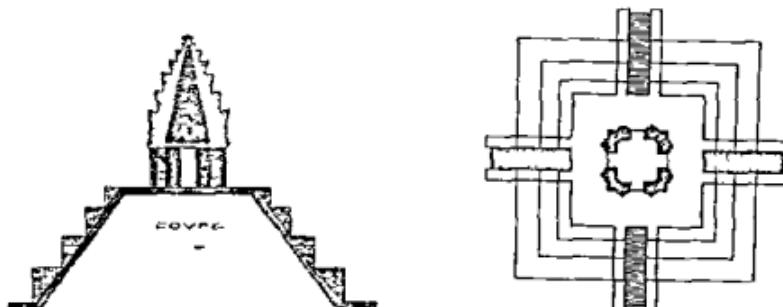


183 Borobudur, vierte Galerie, Treppe
(Nach With)

Einfluß des Schattentheaters (*Wajang*) flach und fratzenhaft wird. Die Reliefs der ostjavanischen Tschandi Dschago (um 1268 n. Chr.) und der Tschandi Panataran (I. Hälfte des 14. Jh.) sind Beispiele für diesen *Wajang*-Stil (cf. With, Java, Abb. 110, 118ff.). Daneben hält sich jedoch auch der ältere Stil (Nach R. Heine Geldern).

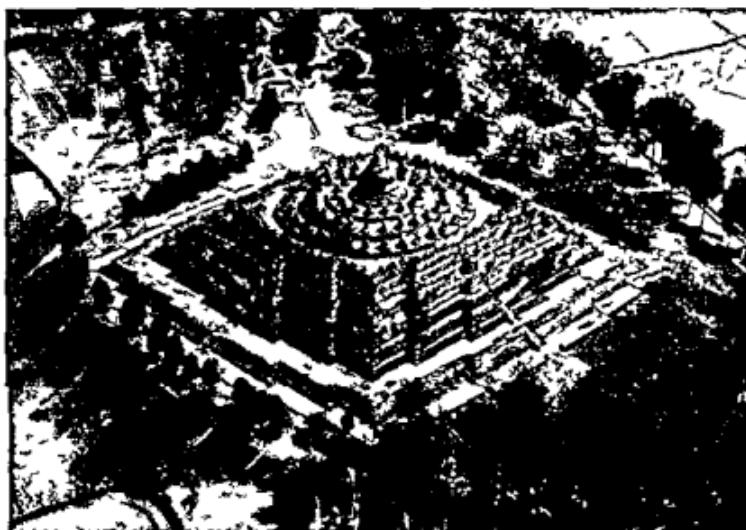
Auf Java entstanden zwei Hauptgruppen von Tempel, die man als Cellatempel und Terrassentempel unterscheiden kann. Der Cellatempel oder *Tschandi* war als Typus, wie wir wissen, in ganz Indien und Hinterindien verbreitet, bekam jedoch in jeder Kulturprovinz seine Sondergestalt. So auch in Java, wo wir wieder mehrere Arten unterscheiden können. Das quadratische oder runde Cellagebäude mit pyramidalen Dach hat entweder einen oder vier Torbauten und steht entweder auf der Erde (*Tschandi Bima*) oder auf einer Terrasse mit großer Plattform (*Tschandi Mendut*) oder auf einem Sockel erhöht, ohne Plattform mit einer direkt zur Cella führenden Stiege (*Tschandi Pawon*). Die Dächer dieser Tempel sind alle pyramidal, in Terrassen aufsteigend, wobei die Einzelgestalten allerdings sehr variieren. Die zweite Hauptgruppe umfaßt jene Tempel, die um eine zentrale hochgestellte Baugestalt, z. B. einem Glockenstupa zahlreiche Zwerggestalten der gleichen Art in Quadraten oder Kreisen terrassenartig anordnet, wobei der hierher gehörende Borobudur und die Tempel der Lara Djonggrang Gruppe in Prambanan wieder Varianten bedeuten, die auf einen gemeinsamen Urtypus, den Khmerschen Prang in Kambodscha zurückgehen (Abb. 184).

Der Borobudur wurde bereits S. 201 kurz charakterisiert. Seine Genesis und Einordnung in den hinter indischen Gestaltenkanon wurde seither vom österreichischen Architekten Dr. A. Hoenig in Java in einer grund-

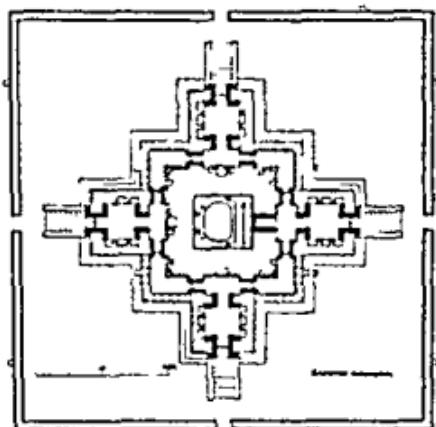


184 Baksel-Chang Krang ein khmischer Pyramiden Tschand
(Nach Lonet de Lafonquière und A. Hoeng)

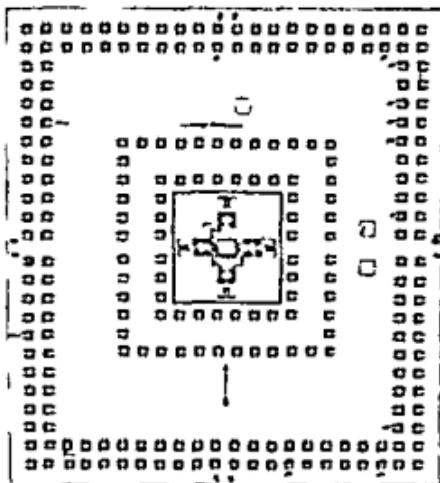
legenden Studie festgelegt (Das Formproblem des Borobudur Batavia 1924 M Nyhoff Haag) Er verweist auf die Zusammensetzung des Bb aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Baugestalten Einer Stufenpyramide und einem Glockenstupa Die altasatuche schon in Babylonien verbreitete Stufenpyramide ist in Hinterindien nur in Kambodscha an den ältesten Bauten nachweisbar den Prangs (s u S 163) Sie wurde von dort nach Java übernommen Dort dienten sie aber nicht dem Stupa Kultus sondern trugen Cellas mit brahmanischen Götterbildern Schwieriger ist die Feststellung der Herkunft der Glockenstupas mit welchen der Borobudur gekrönt ist Denn über der Geschichte der indischen Stupabaukunst liegt ein dunkles Jahrtausend Die Stupas von Ceylon liegen weit zurück und die Glockenstupas von Birma und Siam sind relativ jung So steht der Glockenstupa von Bb ganz vereinzelt ohne Genossen ohne unmittelbare Vorgänger und Nachfolger Trotz des geringen Alters der heute noch erhaltenen birmesischen Glockenstupas waren diese im Lande des Bud



185 Der Borobudur (Flugzeugaufnahme)



186 Tschandi Sewoe Haupttempel Grundriss



187 Tschandi Sewoe, Gesamtanlage Grundriss

dhismus gewiß seit seiner Einführung bodenständig und hatten die Glockenform schon in den ersten Jahrhunderten u. A. Der Glockentūpa des Bb. muß also von Birma her eingeführt worden sein. Nach Hoenig, der die S. 20 kurz wiedergegebene Foucresche Erklärung des Bb. verwirft, hatte dieser ein Prang mit neun Terrassen werden sollen. Schon nach der fünften Galerie aber begann der Unterbau dem ungeheuren Druck nachzugeben, so daß man nicht nur den Sockel mit einer neuen Stützmauer umgördet mußte (wodurch auch die unterste Reliefschicht eingemauert wurde) sondern sich auch entschloß den Plan zu ändern und statt der noch nötigen vier Terrassen dem Prang einen Stūpa mit Trabanten aufzusetzen. Dieser Aufbau kann auch erst später stattgefunden haben. Die Erklärung für die Ausweichung des Basamentes aber ergibt sich aus dem nur in Java angewandten Verfahren,



188 Tschandi Sewoe (Nach K. Witth. Java)

, einen natürlichen Hügel durch Umbauung von Galerien und Terrassen architektonisch zu meistern. Der sandige Lehmboden eignet sich dafür besonders schlecht. Übrigens sind wie Hoening sehr treffend konstatiert auch die ausgehöhlten Stupas eine bodenständige Erfindung und stellen sich mit ihren eingestellten Buddhas dar als eine glückliche Verquickung des landfremden Stupamotivs mit dem javanischen Tschand gedanken ein in der Geschichte der bilden den Künste einzig dastehender Kompromiß zwischen Plastik und Raumkunst, das besonders angemerk zu werden verdient. Zusammenfassend definiert Hoening seine Borobudur Hypothese, der Borobudur gehört zwei verschiedenen Baustilen und wahrscheinlich zwei verschiedenen Bauzeiten an. Der Stupa des Bb entspricht nicht der ursprünglichen Bauabsicht sondern der Bb hätte, so wie alle anderen Sakralbauten Javas und Cambodjas, ein Tempel ein Tjandi ein Prasat Prang werden sollen. Gründe für diese ebenso geniale wie aller Wahrscheinlichkeit zutreffende und einzig befriedigende Erklärung dieses Zwölferbaues formuliert H in vier Punkten: 1. Die starke städtische Verschiedenheit der beiden Bauabschnitte; 2. die 1886 gemachte Entdeckung Izermans (von der Ummauerung des Sockels); 3. die Unvollständigkeit der buddhistischen Ikonographie; 4. die übereinstimmende Prangbaukunst von Cambodja und Java.

Der Khmersche Stufenbau wurde wie Hoening eben falls feststellte nicht nur für den Borobudur sondern auch für die ganze Lara Djonggrang Gruppe in Prambanan vorbildlich. Kann man den Shiva Tempel mit seiner vierteiligen hohen Stufenpyramide geradezu als Prang neben den Baksei Tschangkrang in Cambodja stellen (cf With Abb 62) so stehen auch die anderen Tempel dieser Gruppe mit ihrer zentral quadratischen Anordnung vieler Reihen kleiner Tschandis rings um den Haupttempel in Verbindung mit flachen Erdterrassen der Idee der Khmerschen Prangs sehr nahe.

Die Ruinen des Tschandi Sewoe (Sewu) (Abb 189) mögen eine Vorstellung von den javanischen Cellatempel anlagen geben. Die Bezeichnung Tschandi (ursprünglich Grabtempel) bezieht sich auf die ganze Gruppe die umfangreichste Javas auch die Tausendtempel genannt. Wie man aus dem Plan (Abb 186/7) ersieht sind um den Haupttempel mit vier Treppen und Haupteingang im Osten 246 Tempelgebäude angeordnet die eine Fläche von 24 ha besetzen. Eine innere Ringmauer schließt den Haupttempel gegen die kleinen und eine äußere die kleinen gegen außen ab. Der Haupttempel zeigt einen quadratischen Kern mit vorstoßenden Torbauten im Achsenkreuz. Die Dächer sind zerstört. Analog zu anderen durften die Torbauten mit gekurvten Giebeldächern mit reichgeschmückten Stirnseiten eingedeckt gewesen sein während der Hauptbau zweifellos ein terrassenförmig pyramidales Dach mit Nischen in den Mitten und Dagobs an den Ecken sowie krönendem Dagob hatte. Der Sockelfuß hat den für Java typischen reichprofilierten Aufbau mit der vertieften Rinne für Rehefs. Jeder Torbau hat eine Vorhalle mit sechs Nischen und einen Gang für die umlaufende Terrasse. Vom östlichen Gang allein gelangt man in die Cellae (7×6 m) mit mächtigen Thron für den nicht mehr am Platz befindlichen Buddha der aus Bronze und noch größer war als jener im Tschandi Mendut. Die Nebentempel haben quadratischen Grundriss mit kleinen Torvorbauten die Wände mit Nischen und Reliefstatuen geschmückt. Die Krönungen der Nischen wurden mit dem in Java so beliebten Kala Makara Ornament hergestellt.

Die Plastik spielt an den Kultbauten Javas eine hervorragende Rolle und steht künstlerisch hoch über jener der anderen Kolonialländer, ja sie findet z. T. auch im Mutterlande deshalb nicht ihresgleichen, weil die buddhistische Plastik nach dem Erlöschen des Buddhismus in Indien in Java sozusagen ihre Fortsetzung findet. Eine auch nur annähernd angemessene



189 Buddha vom Borobudur (Nach With Java)



190 Relief vom Borobudur 1 (zugeschüttete) Terrasse (Nach With)

Würdigung dieser Kunst verbietet uns hier der zugemessene Raum. Es sei daher auf die reich illustrierte ausgezeichnete Darstellung der Plastik von K. With in seinem Java verwiesen. In der Reliefskulptur von Borobudur fand die buddhistische Plastik der Guptaperiode außerhalb Indiens ihre Fortsetzung. Über den verbindenden Weg von der einen zur anderen auch zeitlich lang getrennten Schule wissen wir freilich noch nichts. Der formale Zusammenhang mit der Guptaplastik zeigt sich mehr in der Körperfertigung, dem Ausrunden der Glieder u. dgl. als in der Komposition. Diese steht mit ihrer rhythmischen Anordnung einzig da (Abb. 190) und scheint ihre Wurzel in zugrundegegangenen Malereien zu haben. Die S. 134 erwähnten modernen



191 Die Mädchen am Brunnen vor der Stadt Relief vom Borobudur, 2 Terrasse (Nach With Java)

Wandmalereien zu Kelanya auf Ceylon sind Nachkommen dieses hier in Betracht kommenden Erzählungsstiles, der mit nur einem Horizont und seiner strengen Bindung an diesen, mit seinem geradezu musikalischen, taktmäßig rhythmischen Vorwärtschreiten und seinen fein gelosten Übergangen von Gruppe zu Gruppe eher hellenisch als orientalisch wirkt. Hier wechseln pyramidalen Gruppen mit horizontalen Reihen und vertikalen Kontraposten und trotz aller naturnahen, warmblutigen Lebendigkeit dieser javanischen Menschen, deren Alltag hier vor uns ausgebreitet wird, herrscht das kunstvollste Zusammenspiel des abstrakten Lineaments. Hier haben wir es mit einer der kambodschanischen polar entgegengesetzten Flächenkunst zu tun (vgl. Abb. 200) und unserem Staunen über die Möglichkeit zweier so divergenter Erscheinungen in zwei zeitlich und örtlich nebeneinanderlebenden und z.T. entscheidend beeinflussten Kulturen gesellt sich der Wunsch der restlos befriedigenden Erklärung dieses Phänomens. Die Abb. 192 wiedergegebene Durgā vom Tschandi Singasari diene als Beispiel javanischer Monumentalplastik und zwar der brahmanischen Kunst Ostjavas, die zur buddhistischen Plastik Mitteljavas ein wurdiges Gegenstück bildet.

Alle typischen Formelemente des ostjavanischen Stils dieser Zeit sind zu einer künstlerischen Einheit monumental zusammengefaßt: ungeheure Bewegtheit und bildmäßig ruhige Geschlossenheit; freiplastische Tiefe und frontale Ordnung; sinnliche Vitalität und überweltliche Orientierung; erotische Kraft und psychische Sugestion; Realistisch und symbolische Gultigkeit; heroische Weiblichkeit und göttliche Bedeutung. Die Einzelplastik erhält hier ihre letzte Steigerung zur freien bildmäßigen Szenerie; die Rundkörperlichkeit ihre größte Entfaltung nach Höhe, Breite und Tiefe; die körperliche Gebugung die vitalste Dramatisierung zur körperlichen Aktion und die gesamte Formkombination die monumentalste übernatürliche Phantastik. Drei Bildmotive sind hier vereinigt: der Stier (*malischa*), der böse Geist (*mak-ki-wa*) und die Durgā alle drei in plastisch klarster Verdeutlichung. Die gesamte Bewegung ist meisterlich den drei Dimensionen eingespannt unter strenger Wahlung der Frontalität. Die Körpergebung ist von vitaler Endringlichkeit; die Füße scheinen sich am Stecken festzusaugen; die Beine gleichen gespannten Sehnen; der Oberkörper ist in einer monumentalen Gebärde nach hinten und nach oben gestreckt; der Körper scheint aus nandergeschleudert zu sein und doch im Gipfelpunkt der physischen Spannung angehalten, wie Pfeile und Blitze springen die Arme von der steinharren Wölbung des Rumpfes ab. Das seltsamste ist aber dabei das Lauflose des ganzen Vorganges: diese unheimliche Stille als Ausdruck höchster Spannung; diese Vitalität nicht als körperliche Aktion nur sondern als Offenbarung einer göttlichen Kraft empfinden. Die Gestalt scheint nur Medum zu sein willens gehorrend in übermenschlicher Anstrengung und zugleich von einer frunkenen heroischen Leichtigkeit wo Tanz und Tod ineinander übergehen wo die Grenzen des Endlichen zum Unendlichen zersprengt scheinen. Das Weib erscheint hier nicht als In-



192 Durgā vom Tschandi Singasari Ostava
(Museum zu Leyden)

begriff der erotischen Lust des sieghaften Rausches sondern in heroischer Leidenschaft und monumentaler Keuschheit in elementarer Dämonie handeln in einem willentlosen Instinkt! Das weibliche Prinzip Seele als Leib Althheit als Individualität als tiefster Inbegriff der unergründlichen edisch göttlichen Welt Wie in den Buddhagestalten der männliche Aspekt des Universums verkörpert erscheint so hier der weibliche dort die geistige Freiheit die Eridtheit in reinster Abgeschlossenheit hier das willenlose Gehorchen der dämonische Instinkt die elementare Vitalität der unergründlichen Natur Diese Durga ist die Indische Sphinx (With Java S 111)

3 Kambodscha und Tschampa (Annam)

Das älteste historische Königreich des südlichen Teiles von Indochina war Tschampa Die Tschamstämme waren im 1 Jh n Chr im Besitz eines Reiches, das sich über das heutige Kambodscha Annam und Kotschintschina erstreckte und wurden seit dem 6 Jh von den Khmer verdrängt die den Mekong abwärts drangen und das Königreich Kambodscha gründeten, während sich das Königreich Tschampa schließlich auf den Küstenstrich des heutigen Annam beschränken mußte Die ältere Residenz der Tscham war Dong-duong im Quang nam, später Binhdisch das Marco Polo 1280 besuchte und als blühende Residenz von Tschampa beschreibt

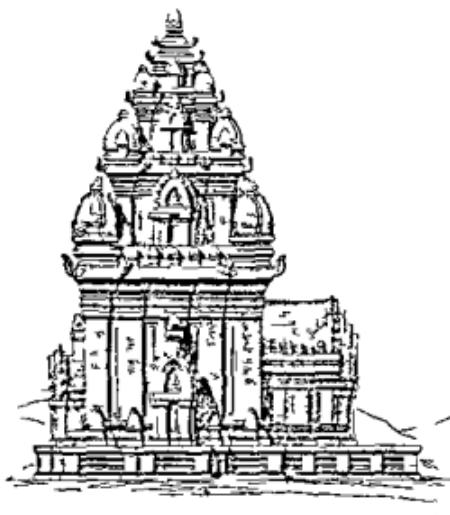
Nach der Verdrängung der Tscham und Einverleibung der Provinz Funan am Mekongdelta blühte vom 6 Jh ab der Khmerstaat auf und es entstand das Königreich Kambodscha, das im 9 Jh seinen größten Glanz erreichte und sich bis zum 13 Jh gegen die feindlichen Anstürme der nordlich benachbarten Thaistämme der Begründer des Königreiches Siam hielt Dann wurden die Könige von Kambodscha immer mehr nach Süden abgedrängt, mußten Siam und Annam Tribut zahlen und schließlich wurde es im 19 Jh gleich seinen feindlichen Nachbarn Kotschintschina und Annam Souzeränstaat von Frankreich

Tschampa und Kambodscha hatten schon in den ersten Jahrhunderten u. A. von indischen Brahmanen Indische Kultur und Religion erhalten Der Shiva Vischnudienst war zunächst allein herrschend erst später gewann auch der Buddhismus Boden

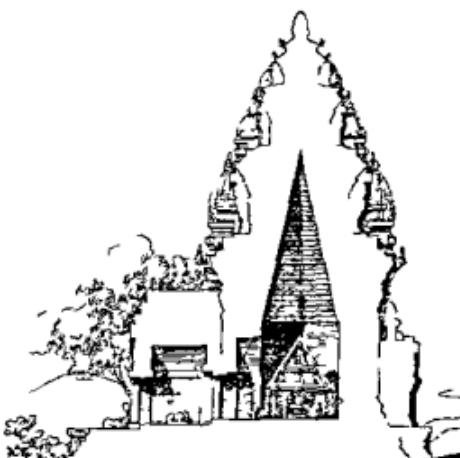
Die Nachbarschaft und rivalisierenden Kämpfe sowie die gemeinsame von außen her importierte religiöse Kultur erklären die enge Verwandtschaft der Baukunst beider Staaten Dabei hatte Tschampa als der ältere Staat auch in der Baukunst Anfangs die Führung und diese hatte im 6 Jh schon ihre Reife erreicht als die Khmer ihren Göttern noch primitive kubische Cellen erbauten, wie sie ursprünglich auch in Sudindien üblich waren (vgl. S 57)

Der typische Plan des Tschamtempels (*Kalan*) ist ein nach Osten orientierter, dem südindischen Vimāna verwandter Cellaturm (Abb 193) Dieser ist von einer Mauer umgeben die in der Hauptachse ein Prunktor hat außerhalb lag häufig noch ein Saalbau mit zwei seitlichen Eingängen das Gegenstück der indischen Versammlungshallen (*Mandapas*, *Dschagamohanas*) Die Tempel sind fast durchweg aus Ziegel erbaut, Fenster und Portale oft aus Stein eingesetzt Die Ziegelwände wurden manchmal *in situ* reliefmäßig skulptiert Die Pyramidendächer gleichen jenen der Khmertempel (*prasas*) haben jedoch Akroterien chinesischer Art, Drachengestalten statt Nāgas Die Torbögen und die Verjüngung nach oben wird durch Vorkragung der Ziegelschichten erreicht Die neueren Turmsanktuarien im heutigen Kotschintschina und Annam stehen stark unter dem Einfluß der chinesischen Pagodenbauten Parmentier führt übrigens den Kalan auf einen vorausgegangenen Holzbau zurück (Inventaire II, Ch II)

Der Urtempel in Kambodscha war eine primitive aus Steinplatten geschichtete und mit einer monolithen Sandsteinplatte bedeckte nach Osten orientierte Cella Aus diesem noch in ein paar Denkmälern erhaltenen Archetypus mit dem wohl auch der engverwandte *Kalan* der Tscham einsetzte und der auch in Sudindien ursprünglich herrschte, bildete sich der Khmer



193 Typischer Tschamtempel (Kalan)
in Annam
(Nach H. Parmentier)

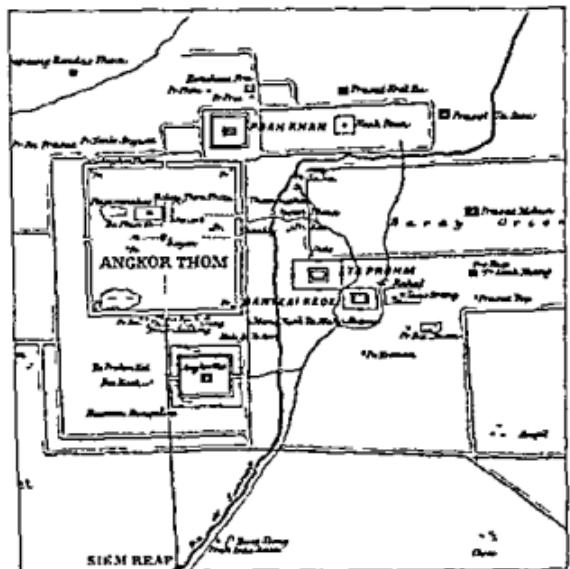


194 Typischer Tschamtempel (Kalan)
in Annam Schmitt
(Nach H. Parmentier)

tempel oder *Prasat* aus. Die *Prasat* sind meist quadratische, seltener rechteckige oder polygone Cellabauten von 3–8 m Seitenlänge. Das Licht kann nur durch das nach Westen orientierte Tor eindringen. Ein Holzplafond, getragen von einem vorkragenden Mauergesims, bedeckt den Cellaraum, um die Wolbung zu verbergen. Diese Plafonds sind zwar heute durchwegs verschwunden, jedoch in Resten nachgewiesen. Der Raum verjüngt sich nach oben pyramidal durch vorkragende Ziegel oder Steinschichten entweder stetig oder in drei Abschnitten (Abb. 184). Dementsprechend ist das Dach auch außen, sich in 4–5 Terrassen verjüngend, gebildet. Diese Tempel stehen auf einer Basis, die manchmal erhöht und über vier Treppen zugänglich ist. Ein Tor vermittelt den Zugang, die anderen Fassaden haben meist falsche Tore. Wurde ein solcher Prasat auf eine hohe Pyramidenterrasse gestellt, so nannte man solche Stufentempel *Prang*. Vereinzelte Ruinen solcher Prangs sind noch vorhanden.

Die *Prasats* erhielten häufig vestibulartige Vorbauten, ähnlich den indischen *Antarâlas*. Erst durch ihre Einstellung als Zentrum einer planmäßigen Anlage entstanden die großen Tempelanlagen, die z. T. den Namen *Vat* führten. In diesen bildet der *Prasat* das zentrale Heiligtum um das sich radial und konzentrisch ein System von Treppenanlagen und Galerien anordnet und in deren Hufe die Schatzhäuser und Bibliotheken eingehauft wurden. Die umlaufenden Galerien wurden in der Mitte jeder Seite mit Torbauten, *Gupuras* ausgestattet, die selbst wieder kleine Saalbauten bildeten. Dazu kamen noch die Priesterwohnungen, Pilgerhäuser und *Sras* oder heilige Bassins.

Diese Tempelanlagen sind entweder in einer Ebene gebaut wie *Tâ Prohm*, *Kedes* und *Prê Rup* oder steigen terrassenmäßig an wie *Phiméanakas* und *Baphuon* oder sie kombinieren beide Anordnungen wie *Angkor Vat* und *Bayon*. Die kleineren Tempel aber begnügen sich mit einer Reihe von drei bis fünf Cellaturmen oder *Prasats*, die im mittleren kulminieren und mit einer Mauer umfriedet sind.



195 Plan der alten Residenz von Kambodscha
Angkor Thom und der umgebenden Tempelanlagen
(Nach Lunet de Lajonquière)

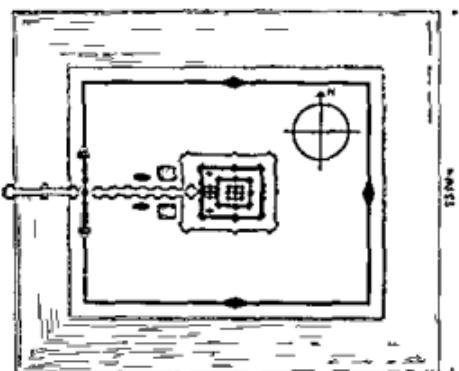
Die Türme, welche die Sanktuarien und die Galeriekreuzungen krönen, haben quadratischen Grundriss mit Gehrungen in Plan und Aufbau. Die oberen Stockwerke wiederholen den Aufbau der unteren im verjüngten Maßstab, wie in ganz Indien. Die Spitzen der Türme sind mit spitz zulaufenden Kronen geschmückt, gleich den Götterfiguren. Abweichend von diesem Typus erhielten einige Türme eine anthropomorphe Ausschmückung mit Göttermasken, wahrscheinlich die Aspekte des Shiva, die nach den vier Kardinalpunkten blicken (Bayon in Angkor Thom), auch die Tortürme sind bisweilen mit solchen Masken geschmückt (Angkor Vat). Wahrscheinlich waren diese Türme und die Hauptteile der Bauten früher vergoldet und mit Malereien bedeckt, wovon nichts mehr erhalten ist. Doch zeugen die z. T. kilometerlangen Reliefsfresken, welche die Galeriewände der großen Tempel bedecken heute noch von der großzügigen Dekorationskunst, die hier herrschte. Wie in Indien bilden auch hier die Sockel einen wichtigen dekorativen Bestandteil im Aufbau der Terrassen, Sanktuarien und Türme. Sie bestehen an den Terrassen aus einer Folge von ornamentierten Plinthen, Wülsten und Kymen, die in auf- und absteigender Welle mit Lotusblattstäben geschmückt sind. Die Sockel der von Terrasse zu Terrasse führenden Treppen sind mit Löwen gekrönt und an den Ecken der Terrassen stehen Elefanten aus Stein. Die Sockel der Cellentürme (Sanktuarien) kulminieren in einer mittleren Doppellotuswelle von der die übrigen Profilierungen symmetrisch nach oben und unten angeordnet sind. Die Wände darüber sind mit Ornamenten überzogen und mit typisch wiederkehrenden Devatafiguren in Hochrelief geschmückt. Die Fenster sind meist mit enggestellten Kandelabern aus Stein, Ziegelfenster auch mit Ziegel vergittert. Dagegen waren die Eingänge mit Flügeltüren aus Holz geschlossen, die sich in Angels drehten. Daneben werden auch falsche Türen und Fenster als Fassadenschmuck angebracht, die dann reliefmäßig dekoriert sind. Eine typisch wiederkehrende reiche Dekoration tragen die auf zwei Polygonen profilierten Pfeilern ruhenden Oberschwellen der Tore. Eine zentrale Gottheit mit seitlich ausstrahlenden Pflanzenranken. Darüber sind, manchmal auch in mehreren Stockwerken übereinander, mit Stupas umrahmte Giebelfelder mit figuralen Gruppen angeordnet. Nagas und Garudas sind die Lieblings-tiere für den plastischen Schmuck der Khmerbauten, in Relief und Freiplastik. Die Garudas werden häufig mit hochgestreckten Armen als Karyatiden verwendet (z. B. Elefantenterrasse in Angkor Thom, Abb. O 2. II, S. 144).

Die Ringmauern bestanden entweder aus Lehmziegeln und waren dann wohl mit Palisaden verkleidet oder aus Stein. Die beiden üblichen Steinsorten für die Tempel waren Sandstein und Laterit, daneben wurden gebrannte Ziegel, oft alle drei Materialien kombiniert verwendet. So hat z. B. Baksei Chang Krang bei Angkor Thom eine Basis aus Laterit, Plinthen und Tore aus Sandstein, die Mauern aus Ziegel. Ferner zog man Laterit für die Innenverkleidung vor, während der Sandstein für den skulpturalen Schmuck der Fassaden geeigneter war. Auch in den Ziegeltempeln sind die dekorierten Teile der Tore aus Sandstein. Die Wölbungen sind mit horizontalen Balken hergestellt und zwar mittels Projektionen, die keine größeren Spannungen möglich machen. Da die Breite solcher Räume auf 2–3 m beschränkt ist, wurden die Galerien oft zweigeschossig erbaut. Die Dächer der Galerien folgen außen der inneren Kurvung und erscheinen daher als Tonnen. Die innere Oberfläche ist kaum behauen, weil die Gewölbe innen mit Holz verkleidet wurden. Die Bausteine sind ohne Mörtelverband geschichtet, nur stellenweise mit eisernen Klammern verbunden. Dafür wurden die Mauern meist mit Mörtelschicht verputzt, besonders die Ziegelmauern.



196 Tempel von Angkor Vat

197 Prah Pithu Kambodscha Süd Tempel
(Na h H Marshai)198 Banteal Kdei Kambodscha Südto
N h H Marsh n Rupam 2



199 Plan von Angkor Vät

buddhistischen Tempel. Eine andere Gruppe liegt um den Tempel Beng Mäalea östlich von Angkor, Bantel Kedel Prah Kham und Phnom Chisor südl. vom heutigen Phnom Penh.

Die großen Tempelanlagen wie Bayon, Angkor Vät und Beng Mäalea stehen mit ihrer krystallinisch symmetrischen, im krönenden zentralen Sanktuarium gipflenden Anlagen einzig in der Welt da. Die äußere Galerie des Bayon misst ca. 150 m im Quadrat jene von Angkor Vät 200 x 230 m. Angkor Vät war als außerhalb der Stadt liegender Tempel noch von einer äußeren Ringmauer von ca. 700 x 900 m, endlich von einem 190 m breiten Wassergraben von 1300 x 1500 m umschlossen (Plan Abb. 199). Die Herstellung dieses künstlichen Sees der nur den Zweck hatte, den geheiligten Bezirk des Tempels gegen die profane Umgebung abzuschließen, soll allein an die hundert Jahre gebraucht haben. Die Baublocke für diesen und alle anderen Tempel dieser Gruppe wurden im ca. 30 km entfernten Kulengebirge gebrochen und erst auf Walzen, dann auf dem Fluss herbeigeschafft. An der Westseite wird der Graben mit einem kreuzförmigen Straßendamm überbrückt der architektonisch reich ausgestattet war. Die 18 m breite Toranlage durch die äußere Ringmauer in den Tempelbezirk besteht aus einem zentralen und zwei Seitentoren zwei Galerien mit doppelten Säulenreihen und zwei diese Anlage flankierenden Flügeltoren. Die drei mittleren Tore waren mit Türen gekrönt und nur über Stufen passierbar, daher mußten Wagen und Elefanten durch die Seitentore passieren. Je ein einfacheres Tor gab auch durch die drei anderen Seiten der Ringmauer Einlaß in den Tempelbezirk. Eine gemauerte, das umliegende Terrain um Menschenhöhe überragende Tempelstraße führte vom zentralen Haupttor zur äußeren Ringmauer des Tempels. Sie ist mit zwölf Treppen drei an jeder Seite versehen. Diese Straße war wie die Brücke mit Naga-Balustraden geschmückt. Sie führt zwischen zwei kleinen Tempeln und zwei Teichen über eine Treppe zu einem mit Pfeilern umstellten großen Vorhof von dem aus man in die erste Galerie gelangt. Damit ist die erste Stufe des Terrassentempels von Angkor Vät erreicht. Die Ost- und Westseite der Galerie misst je zweihundert, die beiden anderen Seiten etwa zweihundert fünfzig Meter. Eine doppelte Reihe von vierseitigen Pfeilern stützt das Dach und die Wölbung der Veranda nach außen hin. Die Galerie läuft auf einer reich profilierten Sockelmauer, die sie über den Horizont des umgebenden Parks emporhebt. Die Innere Mauer dieser neunhundert Meter langen Galerie nun ist mit Flachreliefs geschmückt Illustrationen der Mythen des Mahābhārata und Rāmāyana. Die Reliefs beginnen achtzig Zentimeter über dem Boden und sind etwa zwei Meter hoch. Die Reliefs der westlichen und nördlichen Galerie sowie die erste Hälfte der östlichen stellen Kämpfe dar. Die berühmte Butterung des Ozeans nimmt die zweite Hälfte der östlichen Galerie ein. Die südliche Galerie endlich zeigt zur Hälfte die Qualen der Hölle zur anderen eine Defilierung von Fürsten und Kriegern. Abb. 201 gibt eine Szene aus der Butterung des mythischen Milchmeeres, die im Rāmāyana erzählt wird. Der als Quirl dienende Berg Mandara wird von Vischnu in Gestalt einer am Meeresgrunde ruhenden Riesenschildkröte getragen, damit er sich nicht ein zweites Mal in die unterirdische Dämonenstadt Pātāla hinab bohrt. In Menschengestalt aber hält Vischnu mit ausgestreckten Armen die Schlange Vasuki die als Seil dient und von einem Heer von Dämonen hin und her gezerrt wird. Dieses Spiel dauert schon zweitausend Jahre. Aus dem erzeugten Schaum sind bereits die Apsaras die bezaubernden himmlischen Tänzerinnen geboren worden und führen über dem Ozean ihre Tänze auf. Als kostlichstes Produkt aber dieser kosmischen Gärung entstand

während die Nagas neben den Löwen etwa die Rolle der Flügeltiere im Assyrien und der Sphinx in Ägypten spielen. So führten einst zu den Toren der Stadt Angkor Thom Chausseen mit Balustraden von Nagas deren Körper sich von den Knien sitzender, zehnköpfiger Riesen erhoben. Reste von dieser Nagaallee wurden im Dschungel gefunden. Diese mit ihrem Oberkörper stell emporragenden Naga-könige mit ihren fächerig ausgebreiteten sieben Häuptern bilden den eindrucksvollsten plastischen Schmuck der Bauten von Kambodscha.

Die prächtigsten Baudenkmäler Kambodschas gruppieren sich um die Residenz der Blütezeit Angkor Thom (9—13 Jh.) deren Ruinen den einstigen Königspalast und den Großen Bayon umfassen, während rund um die Tempelanlagen Ta Prohm, Angkor Vät Bakong usw. mit den verfallenen heiligen Telchen liegen. Nach Hunderten aber zählen die n w von Angkor dicht über das Land verstreuten kleineren brahmanischen und

der Unsterblichkeitstrank Amrita den sich nach vielen Kämpfen Vischnu sicherte. Die Szene ist meisterhaft gestaltet und gibt eine Vorstellung von der Rehef plastik der Khmertempel die durchaus in diesem Flachreliefstil gehalten ist und sich durch Meisterung der aufgebotenen Massen, ihre Rhythmisierung und Kontrastierung mit riesenhaften Götterfiguren auszeichnet. Diese Relieffiguren von Kambodscha hat vieles mit der altägyptischen, übrigens der einzigen mit der sie verglichen werden kann gemeinsam, wie ja in der Gesamterscheinung der Khmerkunst mit ihren durch unterjochte Feinde erbauten Riesentempeln altorientalische Geplogenheiten wieder auflieben. Zwischen der ersten und zweiten Galerie liegt ein quadratischer Galeriebau mit vier offenen Höfen mit Wasserbassins, der den Priestern als Wohnung dient haben dürfte. Zwei kleine Tempel flankieren diesen Bau. Drei überwölbte Treppen führen von hier zur Galerie der zweiten Terrasse, die außerdem noch über elf Freitreppe erreichbar sind. Die Seiten der zweiten Galerie messen noch immer über hundert Meter. Die vier Ecken waren mit konischen Türmen gekrönt, die nur noch bis zur Hälfte erhalten sind. Die zweite Galerie entbehrt des Reliefschmuckes, zu dem es offenbar nicht mehr gekommen ist, birgt aber eine große Zahl von Porträtsstatuen förmlicher Persönlichkeiten in gottgleicher Aufmachung so daß man sie für Götterstatuen nehmen könnte.

Mangels jeglicher Inschriften sind sie nicht mehr identifizierbar. Der Hof der zweiten Terrasse ist im Gegensatz zur ersten mit Sandsteinplatten gepflastert.

Zwei kleine Gebäude flankieren auch hier den Zugang zur dritten Terrasse, die auf einem dreizehn Meter hohen ebenfalls reich profilierten und geschmückten Sockelbau liegt. Zwölf Treppen leisten empor, aber nur die mittlere westliche Treppe in der Hauptachse ist für die Ersteigung gebaut, auch diese mit sehr hohen Stufen die anderen sind zu steil und hochstufig, gleichsam nur Zähltstiegen, denn alle Zahlen der Glieder dieser Tempel sind hochbedeutsam. Die Rampen der Stiegen waren mit Löwen geschmückt. Das dritte und letzte Stockwerk ist eine quadratische Terrasse, deren Galerie vier Türe und vier Tore hat, von denen wiederum je eine Galerie zum zentralen Sanktuarium, dem neunten Turm führt, der als der wichtigste auch der größte ist und dessen Höhe vom Erdboden gemessen sechszehn Meter beträgt. Das Sanktuarium ist ein nach den vier Kardinalpunkten durch Tore geöffneter dunkler Raum ohne Schmuck, in dem einst das Gottesbild stand. Als Erbauer des allem Anschein nach dem Vischnu gehörigsten Tempel von Angkor Vat gilt der Pandit Divakara unter König Suryavatman II (1122–1152) doch dauerte der nie ganz vollendete Ausbau bis zum Untergang der Dynastie fort.

Vom Bayon, der im Zentrum der Stadt Angkor Thom errichtet war, so daß seine Kuppel den Kreuzungspunkt der beiden Hauptstraßen krönte, und der als ältestes Bauwerk dieser Tempelgruppe gilt sei nur erwähnt daß auch seine Anlage dreigeschossig pyramidal also jener von Angkor Vat ähnlich war. Sein Plan ist jedoch wie ein Blick auf den Grundriß lehrt (cf. Fergusson Ph. Spiers H. I E A II Fig. 467), in der zweiten und dritten Etage viel komplizierter als jener von Angkor Vat und er ist mit seiner krystallinischen Architekturierung aller Zahlenwerte bis einundzwanzig und dreunddreißig eines der interessantesten Bauwerke der asiatischen Kosmologie. Auch seine Galerien waren mit Reliefs geschmückt, und zwar die erste mit Kampfszenen und Bildern aus dem Privatleben der Kambodschaner, die zweite mit indischen Mythen. Das Sanktuarium im Zentrum der dritten Etage kommunizierte durch acht Torgänge mit der Außenwelt und barg ein Lingam. Dazu passen auch die Shivaasken womit die Türe des Bayon geschmückt sind. Doch wurden hier auch viele andere Götter verehrt wie man aus den zahlreichen Nischen schließen kann. Auch in seinen einzelnen Baugestalten



200 Kampf zwischen Göttern und Dämonen
Relief der ersten Galerie im Tempel von Angkor Vat



201 Die Butterung des Milchmeeres
Relief der ersten Galerie von Angkor Vat

durch von Norden hereinbrechende Schanvölker wurde von indischen Kolonisten ein zweites Reich gegründet mit der Residenz Pagan die unweit von Tagung lag und als Alt Pagan vom späteren Pagan unterschieden wird. Auch diesem Reich machte ein Schan Einfall ein Ende. Nachkommen der Dynastie gründeten darauf in (Alt)Prome am unteren Irrawaddy ein Reich. Von dort aus zogen Kolonisten stromaufwärts und gründeten um 500 n Chr (Neu)Pagan am mittleren Irrawaddy, das bald der Mittelpunkt des vereinigten Birma wurde, dem auch andere noch selbständige indische Kolonien wie Thaton, einverlebt wurden.

Pagan erlebte seine Blütezeit unter dem König Anoyantaso (1010—1052 n Chr) dem Ashoka von Birma wie man ihn nennen könnte. Er maßte sich die Oberhoheit über alle Budhisten an sammelte in der ganzen buddhistischen Welt Reliquien wobei er besonders nach einem Zahn Gautama Buddhas fahndete, unterwarf nicht willfährige Fürsten der Nachbarschaft und baute eine „Pagode nach der anderen“. Dabei hatte er, wie Th H Thomann hervorhebt, das für die kunsthistorische Wertung der birmanischen Kunst sehr beachtenswerte Bestreben

birgt er wieder andere Kombinationen und Effekte als Angkor Vat. Das gleiche gilt von den an deren Tempeln insbesondere vom ebenfalls großen östlich von der Angkor Gruppe gelegenen Beng Mealea.

4 Birma

Birma ist das Land des Buddhismus par excellence, des fanatischen und mit Aber glauben bis an den Rand gefüllten Buddhismus, der dort seit seiner Einführung die schon in der Mauryaperiode stattgefunden haben durfte, bis heute die allein herrschende Religion geblieben ist. Freilich huldigt die beschränkt gutmutige Bevölkerung nebenher einem eisfrigen Geisterkult, der Nät Verehrung. Der Name „Birmanen“ wurde — ein pars pro toto — von einem der landsässigen Stämme auf das ganze Staatswesen übertragen. Die Kultur brachten zuerst Inder aus dem Gangesland in das obere Irrawaddytal, wo die Stadt Tagung entstand. Nach der Zerstörung dieses Reiches

die Stupen und Tempel im Stil des Ursprungslandes der Reliquie zu bauen, eine Neigung, die für seine Nachfolger zur Tradition wurde. Daraus würde sich die stilistische Mannigfaltigkeit der zahlreichen Bauten in Pagan erklären, eine in der Geschichte der religiösen Baukunst wohl nicht so einzigartige Erscheinung, wie Thomann (Pagan S. 14) meint, wohl aber eine höchst interessante Tatsache für die Kunstgeschichte, wenn sie einst so weit sein wird, aus den Ruinen der nachgeahmten Bauten von Pagan Rückschlüsse auf nicht mehr stehende Originalbauten der Ursprungsländer zu ziehen. Jedenfalls erklärt sich aus diesem Historismus der auffallende Zwiespalt vieler Paganbauten und ihrer plastischen Ausstattung, „das unbegreifliche Zusammenspiel einer strengen und jungen Bauform und einer bloß zierlichen, größtenteils schon abgelebten Plastik“, wie sie mir jüngst ein Besucher brieflich charakterisierte. Benoit verzeichnet auf seiner Karte Einflüsse aus Indien, Nepal, Tibet und Kambodscha. Phéné Spiers greift bis auf Babylonien zurück, was freilich kaum ernst zu nehmen ist. Mit dem Mongoleneinfall 1279 oder 1284 erreichte die produktive Bautätigkeit von Pagan wohl ihr Ende, abgesehen von späteren Restaurierungen einiger bis heute verehrter Tempel. Bis dahin sollen an die zweitausend religiöse Bauten in Pagan errichtet worden sein.

Die Baudenkmäler von Birma verteilen sich auf Alt Prome (1—8 Jh.), (Neu-)Pagan (9 bis 13 Jh.), von den Ruinen des älteren Pagan ist noch ebensowenig bekannt wie vom Tagung des 1 Jh.), Sagaing, Pegu, Rangun und Neu Prome (ab 16 Jh.).

Als Bautypen sind zu unterscheiden die Pagoden (birm. *Payá*), wie alle Stupen und Tempel von Europaern schlechthin genannt werden, ferner die *Kyaung* (Kloster), *Kala Kyaung* (Fremdenklöster), *Tazaung* (Schreine), *Zaats* (Rasthäuser) und *Thein* (Ordinationshallen). Davon interessieren uns kunstgeschichtlich in erster Linie die „Pagoden“, die nur ihrem Zweck, nicht der Gestalt nach in vier Klassen eingeteilt werden. 1 Die *Datu*-Pagoden für Reliquien von Buddha oder Heiligen, 2 die *Paribanga*-Pagoden für die acht Gebrauchsgegenstände eines Buddha oder Heiligen, 3 die *Dama* Pagoden für die heiligen Bücher und Schriften, 4 die *U-deskazedi*-Pagoden, kurz *Tschedis* zur Aufbewahrung goldener und silberner Buddha Bilder und von Modellen berühmter Pagoden. Die meisten Pagoden Birmas dienen diesem Zweck. Diese „Pagoden“ unterscheiden sich aber auch gestaltlich wesentlich voneinander einerseits in die raumlosen Stupen mit mehreren Terrassen und glockenförmigem Oberbau, die rechtmäßig *Tschedis* genannt werden, wenn sie Buddha Bilder bewahren, und in die Tempel, Bauten von quadratischem Grundriss, mit massivem Kern, Cellanischen, gewölbten Korridoren und vier Vorhallen im



202. Überbauter Stupa in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)



203 Myuthaku Pagode in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)



204 Schwe-Zigon Pagode in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

Achsenkreuz Kleinere Bauten dieser Art entbehren der Korridore Die Wände sind mit Fresken und Reliefs geschmückt Ihre Dacher sind terrassenmäßig pyramidal und mit nordindischen Shikharas gekrönt Wie weit die Ruinen von Stupa Pagoden in Prome zurückreichen, ist in W vorläufig noch unbestimmt Sie haben die spitzovale Gestalt von Zuckerhüten sind ausnahmsweise auch zylindrisch In der Nähe von Pagan wird die *Phu Paya*, ein ovoider Stupa ceylonesischer Art als einer der ältesten in das 7 Jh datiert (Thomann, Abb. 53) In der Stadt Pagan haben die ältesten Dagobs ebenfalls ceylonesische Gestalt, eine Nachahmung, die angesichts des oben erwähnten Brauches, der wahrscheinlich weit zurückreicht und der Rolle Ceylons im frühen Buddhismus Birmas, naheliegt Die eigentliche Evolution des monumentalen Stūpenbaues in Birma setzt aber erst mit König Anoyahtaso (1010—1052) ein der u. a. den ersten Bau des *Schwe Zigon* durchführte und damit in Pagan jene Monumentalgestalt der Stupa Pagode schuf, die hier heimisch wurde und sich weiter entwickelte Schon unter seinem Nachfolger wurde sie überbaut und erhielt ihre heutige Gestalt Der Bau steigt in drei quadratischen Stufen terrassen, die durch mittlere Treppen mit Portalen verbunden sind auf Die nächsten Terrassen führen über das Achteck zum Rund und dienen der mächtigen kronenden Glocke als Basis In die Terrassenbrüstungen sind grün glasierte Relieffliesen eingemauert Die Ecken der dritten Terrasse sind mit glockenförmigen Stūpas gekrönt Die zweihundert Jahre jüngere *Mingalatshet* Pagode hat die gleiche Gestalt wie die *Schwe Zigon* Sie ist 1274 datiert und die Inschrift besagt, daß der Stifter, König Narathihapade, mit Gold und Silberstatuetten des königlichen Hofes

eine 40 cm hohe Statue des Gautama Buddha aus massivem Silber einmauern ließ. Fünf Jahre später, 1279, machte der Mongoleneinfall dem Reich ein Ende. Die weitere Entwicklung dieses Riesenpagodentyps erfolgte erst viel später im neuen Prome, Pegu und Rangun. Da entstanden durch Ver schleifung des vierseitig stufenformigen Unterbaues mit dem gekrümmten Oberbau Pagoden wie der *Schwe Maudau* in Pegu, der schon mit achteckiger Basis beginnt und die im Kreise aufsteigenden Stufen dem Ganzen so unterordnet, daß sie nur mehr wie Profile wirken und der Bau die Gestalt einer vom Boden aufsteigenden Riesenglocke erhielt, die mit einem reich profilierten Hti gekrönt ist. Aus dem früheren Glockenstupa auf pyramidalen Unterbau ist ein „reich gedrechselter Rotationskörper“ entstanden, dessen Grundform sich als ein Kegel mit konkaver Erzeugenden definieren ließe“ (Hoenig). Bauten dieser Art gibt es in großer Zahl und in allen Größen, von kleinen Votivstupen angefangen bis zu Höhen von gotischen Kathedralen. Die äußere Ausstattung nimmt an Pracht mit der ihnen von Priesterschaft und Volk zugeschriebenen Heiligkeit zu. Die *Schwe Maudau* Pagode ist vergoldet, ebenso die *Schwe Dagon* Pagode in Rangun, das größte buddhistische Heiligtum Hindindhens (Abb. 205). Diese Pagoden haben meist einen sehr alten Kern, der immer wieder überbaut wurde, so daß ihre heutige Gestalt nicht über das 18. Jh. zurückreicht.

Auch der burmanische Tempel hat alle Größen von der reichgeschmückten Kapelle bis zu kathedralenartigen Kolossalbauten. Die Gruppe der *Myut tha ku* Pagoden in Pagan z. B. sind quadratisch kreuzförmige Cellabauten aus Ziegel mit Gehrungen und Dagobkuppen (Abb. 203). Die Fassaden sind mit Pilastern geschmückt, die mit Zwergdagobs gekrönt waren. Die Giebelung der Portale wurde mit Schlangen und Drachenleibern hergestellt wie in Angkor und Ayuthia. Die Zellen sind mit Fresken ausgestattet. Von den mit „Buddhamuster“ tapetenartig bemalten Wänden sind Felder mit mythischen Darstellungen ausgespart. Malerischen Schmuck in indischer Technik zeigen übrigens die meisten Tempel von Pagan, ihre Beliebtheit läßt auf ihre einstige Häufigkeit im Mutterlande schließen. Von diesen kleinen, oft phantastisch reichgezimmerten Kapellen bis zu den großen Tempeln gibt es zahlreiche Zwischenstufen, die jedoch den gleichen Typus zeigen. Der schönste der großen Pagan Tempel ist der heute noch vielbesuchte Ananda, der 1058–1067 unter König Kyan Yai errichtet wurde (Abb. 206–9).

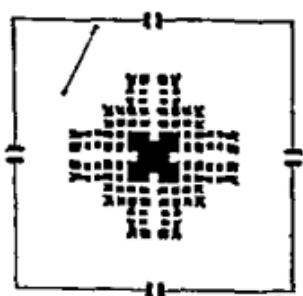


205 Schwe Dagon Pagode in Rangun
(Nach Th. H. Thomann)



206 Ananda Tempel in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

Aus Ziegeln erbaut hat er quadratischen Grundriß mit vier Vorhallen im Achsenkreuz. Der Kern ist massiv und hat vier Cellennischen, um ihn laufen gewölbte Gänge, die nach außen mit zweigeschossigen Fensterfassaden von 12 m Höhe abgeschlossen sind. Die vier vorspringenden Vorhallen sind etwas niedriger. Über dem Mittelbau erheben sich sechs verjüngende Terrassen, deren letzte mit einem Shikara gekrönt ist, der in eine vergoldete Hütspitze übergeht. Die Ecken der Terrassen sind mit sitzenden Buddhas und Löwen ausgestaltet. Auch die Giebel der Vorhallen sind dicht mit Löwen besetzt, die als Tempelwächter fungieren. Dazu kommen zuseiten der Eingänge und am Shikara Nischen mit sitzenden Buddhas und die reiche Ornamentik der Portale, Giebel und Fensterrahmen. In den vier durch Tükkholzportale verschlossenen Cellanischen steht je eine gegen 10 m hohe Kolossalstatue der vier in dieser Weltperiode erschienenen Buddhas: Krakutschtschanda, Kanakamuni, Kaschyapa und Gautama mit seinen beiden Jürgern. Davon ist Kaschyapa aus Bronze; die übrigen aus verschiedenen Hölzern hergestellt. Eine von oben kommende unsichtbare Lichtquelle hebt Kopf und Schultern dieser im Halbdunkel



207 Grundriß des Ananda Tempels
in Pagan (Nach Th. H. Thomann)



208 Ananda Tempel in Pagan Schnitt

stehenden Riesenbuddhas in volles Tageslicht so daß sie in strahlendem Glanze leuchten (Abb. 209). Die Korridore sind mit zahlreichen Reliefs aus Stein und Holz geschmückt die Gottheiten Dämonen Höhlenbilder Krieger Tanzer mythische Vogel und Tiergestalten darstellen und sind schen Künstlern zugeschrieben werden. In der inneren Galerie illustrieren achtzig Hochreliefs das Leben Buddhas nach dem Pali Avidurendana Text (cf Seidenstücke Die Buddha legende in den Skulpturen des Ananda Tempels zu Pagan I. Jahrb Hamburg Wiss Anst XXXII 1916 9. Beif) Reicht diese (bei Thomann Pagan 2 T abgebildete) späte Plastik auch nicht entfernt an die Relieffoplastik des Borobudur heran so sind sie doch durch rhythmisch feierliche Komposition und erlebte religiöse Ernst ausgeschnitten. Bemerkenswert sind auch die zahlreichen glasierten Tonreliefs mit Dschatatakadarstellungen, mit denen das Äußere des Tempels geschmückt ist. Diese im indischen Kunstkreis seltene Ausstattung der Fassaden mit Fliesenkeramik war in Pagan typisch und wurde zum Schmuck der Terrassenstirnseiten meistens verwendet. Aber auch der ganze Tempelbau des Ananda ist eigenartig und unindisch aber nicht etwa einzigartig sondern wie die ähnliche Da ma yan pji Pagode und mehrere andere Tempel beweisen, typisch für diese Gruppe.

Die Klöster (*Kyaung*) zeigen mehrere Gestalten da hier verschiedene Einflüsse maßgebend wurden. Der älteste Haupttypus hat immer wieder ein gemauertes Cellahaus an das jetzt verschwundene Holzhäuser angebaut waren in denen die Mönche wohnten. Das Cellahaus von kubischer Gestalt birgt eine Cella in zwei Stockwerken, die von einer gewölbten Galerie umgeben ist. Der Prior wohnte wahrscheinlich im Cellahaus während in den anstoßenden Holzhäusern außer den Mönchwohnungen auch der Versammlungsraum und andere gemeinsame Räume lagen. Das Cellahaus mit seinem doppelten Mauerviereck erinnert an die ebenso gebauten Zellatempel in Chotscho im Tarimbecken, die ebenfalls von Mönchen umwohnt waren. Aber auch der uns von Indien her vertraute Vihāratyp mit offenem Hof (vgl Abb. 46) kommt in Birma vor (vgl Beylē I c Fig. 279). Die neueren Klöster sind ganz aus Holz gebaut und stehen auf Tikhofzähnen. Den rechteckigen Kyaung umgibt eine Veranda, zu welcher an den vier Seiten ziegelmauerte mit Stuckornamenten gezierte Treppen führen. Der Bau ist in mehrere Räume eingeteilt deren einer die Buddhastatue birgt. Über diese ragt ein 3—5—7stöckiger Turm mit Metall Hti. Das ganze klingt an die chinesischen Tempelklöster an. Die Gebäude sind überreich mit Schnitzereien geschmückt.

Die *Thems* oder Ordinationshäuser sind wie die Tschaityas oder Kirchen oblonge Gebäude mit drei Schiffen. Die Schiffe sind durch Rundbogenarkadenwände geteilt. Das Hauptschiff ist höher als die Seitenschiffe. Nur die Fenster fehlen. Sehr eigenartig ist ferner die heilige Bibliothek der *Pitakat Taw* in Pagan den der baulustige Anoyaha aufführte um die in Thaton erbauten buddhistischen Schriften aufzubewahren. Ein quadratisches Haus mit vier gewölbten Korridoren um das zentrale Zimmer von der Cella. Entsprechend der Inneneinteilung steht das Dach in fünf Geschossen pyramidal in die Höhe. Auch dieser Bau war eine Kopie der alten Bibliothek in Thaton.

5 Siam und Laos

Die Ahnen der heutigen herrschenden Bevölkerung von Siam sind Thai (freie) Stämme, die, von den Chinesen bedrängt, vom Norden her in die Flüßtaler des Mekong und Menam einzogen. Als ältestes Königreich entstand Sukothai mit der Hauptstadt Savankolok im 2 Jh.



209 Riesenbuddha im Ananda Tempel in Pagan (Nach Th H Thomann)



210 Großer Pra Prang im Vat Arun Bangkok
(Nach K. Döhring)

Der siamesische Tempel oder Vat setzt sich zusammen aus einem Haupttempel (*böt*) und einem Nebentempel (*etakan*) denen sich meist ein Pra (d. i. „erhabener“) Tschedi gesellt. Dazu kommen Pilgerhallen und außerhalb der Mauern die Siedlung der Mönche. Böt und Vihan sind oblonge ein oder mehrschiffige Hallenbauten meist mit umlaufender Säulengalerie und mit mehr teiligem Satteldach eingedeckt (Abb. 212). Am Westende der Tempelhallen ist stets eine Buddha Statue aufgestellt. Zur Ausstattung der Tempel gehören ferner die acht ihn umgebenden Grenzsteine *Bai Sema*. Tabernakelpfeiler mit geisterbeschworenden Steintafeln (Abb. 214). Die Gehäuse der Bai Sema erscheinen in verschiedenen meist sehr zierlichen Gestalten. Zu reicherer Tempelanlagen gehören auch die *Pra Ra Bieng* Wandelhallen die an einer Seite mit einer Wand abgeschlossen sind und ähnlich den Galerien in Kambodscha den Tempel häufig an allen vier Seiten um und ihn so von der Außenwelt abschließen. In diesen Wandelhallen sind meist lange Reihen völlig gleicher sitzender Buddhas aufgestellt (Abb. 215). Zum Schmuck der siamesischen Tempelplätze und

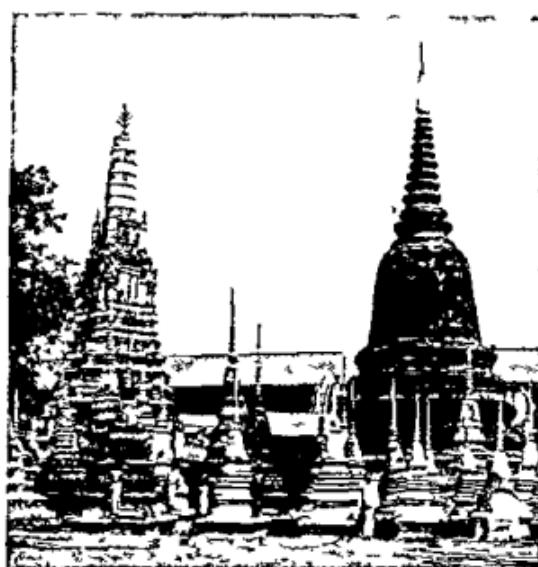
v. Chr., dem sich andere Fürstentümer als Vasallenstaaten angliederten. Diesen Eroberern des nördlichen Siam den Laoten, folgten nach 1300 andere Thaistämme und gründeten im Süden das Reich von Ayuthia, das sich bald über das heutige Siam und das nördliche Kambodscha ausbreitete. Nachdem auch das Reich von Ayuthia nach vierhundertjähriger Blütezeit im Krieg gegen Birma zerfallen war, wurde Bangkok die Hauptstadt, wo seit 1782 die neue Dynastie herrscht.

Wie Birma ist auch Siam seit historischer Zeit ein fast ausschließlich buddhistisches Land. In dem großer Glaubenseifer herrscht. Der älteste Sakralbautypus scheint der aus Kambodscha übernommene *Prang* gewesen zu sein der sich zum beliebten *Pra Prang* entwickelte, dem heute verbreitetsten religiösen Zierbau Siams (Abb. 210). Ihm gesellte sich der aus den westlichen indischen Provinzen übernommene Stupa aus dem der mehr heilig gebliebene *Pra Tschedi* (Chedi) wurde (Abb. 211 rechts). Der markante Unterschied zwischen Tschedi und Prang ist die Krönung. Die Tschedis sind stets mit einem glockenförmigen Stupa die Prangs stets mit einem Shikhara gekrönt.

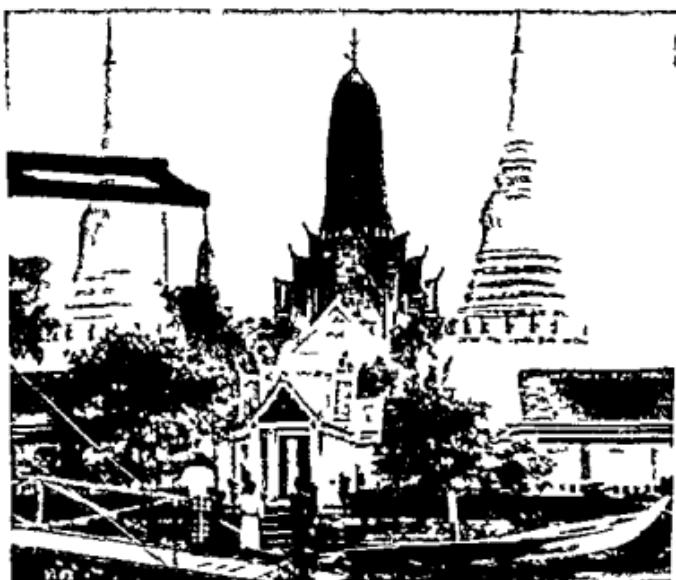
Friedhöfe gehören neben den architektonisch gefassten Bauten, diesen altindischen Verehrungsobjekten der Buddhisten, auch die *Kot Tschedis* monumentalisierte Aschenurnen die mit ihren Gehungen, ihren Pyramidendächern mit den Flammenakroterien und mit ihren hohen Spitzen feierlich wirken.

Die weithin sichtbaren Wahrzeichen der siamesischen Tempel aber, ja der Städte überhaupt, sind die oben erwähnten Pra Prangs und Pra Tschedis, die ein unserem gotischen vergleichbarer Drang in die Höhe trieb, so daß sie wie unsere Kirchtürme wirken. Der Pra Tschedi dient bis heute als Aufbewahrungsort für Reliquien und Andenken an Buddha, von heiligen Schriften und als Grabmal für Könige und Priester, schließlich für jeden guten Buddhisten, der Geld hat. So entstanden Friedhöfe mit zahlreichen Pra Tschedis. Ihre dekorative Wirkung wird durch farbige Fliesenverkleidung, Porzellan und Goldmosaik erhöht. Der Pra Prang diente ursprünglich auch in Siam, wo es brahmanische Einschläge gab, als Tempelcella, wurde dann als buddhistischer Reliquienbehälter verwendet, bis aus der Cella ein Massiv mit Nischen wurde, in die vier Buddhasäulen eingestellt wurden. Die Stiegen, die ursprünglich bis zur Cella führten, reichen an neueren Bauten, wie Abb. 210 zeigt, nur mehr bis zur halben Höhe, da der Bau seine praktische Bedeutung verloren hat und nur als religiöser Denkmalbau und Grabbau dient. Durch die engen Gehungen, die dem Bau Tempo, Grazie und lebhafte Lichteffekte verleihen, und durch die farbige Ausstattung wirken die Pra Prangs besonders prächtig und lösen einen überirdisch erscheinenden Zauber aus. Sie gehören wohl zu den vollendetsten, weil völlig reif gewordenen Schöpfungen der hinterindischen Baukunst.

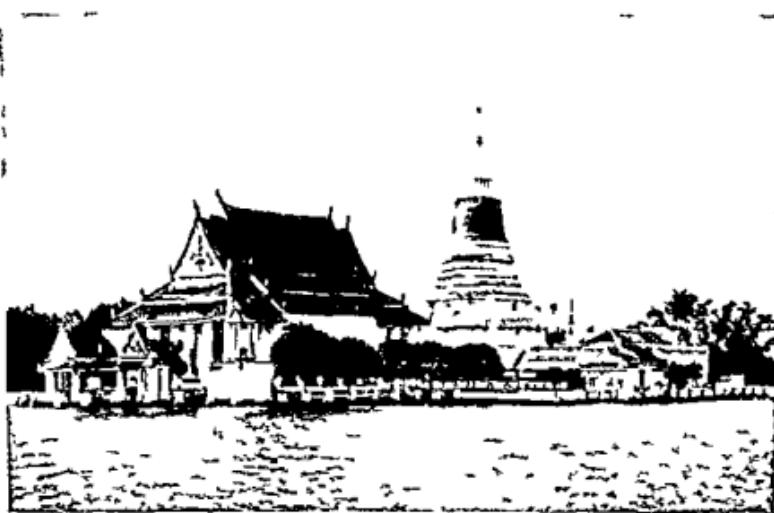
Die siamesische Plastik blickt auf eine lange Geschichte zurück. Die ältesten Funde aus den ersten Jahrhunderten u. A. kommen in Prapaton im oberen Menamtale zutage. Tschakras (Räder) und Reliefbruchstücke aus Stein aus der Guptaperiode überlebensgroße vergoldete Buddhas aus Stein und zahlreiche Stucktorsi, Kopfe und Torreliefs. In Alt Sukothai gewinnt die Bronzeplastik an Bedeutung, die dann in den Reichen Sukothai Savankolok (750–1700), Pitsanulok Lopburi (1000–1350) und Ayuthia (1350–1700) ihren Ablauf nimmt. Sie umfaßt wenige Buddhatypen, die immer wiederholt werden, wie der sitzende Buddha mit dem erdbeschworenden Mudrā und der im Siam und Birma so beliebte stehende Buddha mit einer oder beiden erhobenen Handflächen, die verschiedene symbolische Bedeutung haben (Abb. 209). Wenn auch zumeist von durchschnittlichem Kunstwert wirken diese Andachtsbilder durch ihre Abgeklärtheit und Ruhe oft stärker als indische oder ostasiatische Statuen.



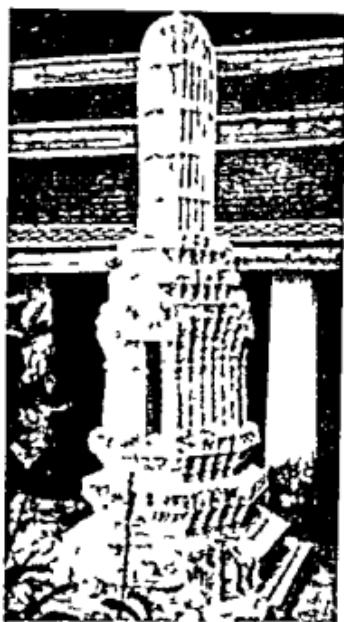
III Friedhof im Wat Thuk Bangkok
(Nach K. Daaring)



212 Vat Phikai at In Bangkok



213 Pra Tschedi Klang Nam im Menamstrom
(Nach K. Döhring)



214 Phra Prang als Bai Sema Tabernakel im Vat Sampheng, Bangkok
(Nach K. Döhring)



215 Inneres der Phra Rabieng des Wat Suthat
Bangkok (Nach K. Döhring)

Literaturverzeichnis

Allgemeine Literatur Hdb v Fergusson Burgess Phené Spiers History of Indian and Eastern Architecture zit H I E A V A Smith F Benoit L'architecture L'Orient médiéval et moderne (Manuels d'hist de l'art, H Lautens Paris I 12) Général L. de Beyle L'architecture Hindoue en Extrême-Orient (Paris Leroux 1907) O Höver Indische Kunst (Jedermann's Bücherei, F Hirt Breslau 1923)

Ceylon Arch Surv Reports pass, Tennent Ceylon 2 Bde Bell, Anurâdhapura and the North Centr Prov 7th Progr Rep (XII 1890) Buri Mag 1920 Guide to Colombo Museum

Java Karl With Java (Folkwang Verlag 1920) daselbst S 161f ausführliches Lit.-Verz., A Hoenig Das Formproblem des Borobodur (M Nijhoff Haag 1924)

Kambodscha und Tschampa Lunet de Lajonquière, Inventaire descriptif des Monuments du Cambodge (Paris E Léroux 1902 3 Bde u Atlas), daselbst Verz der Spezialliteratur f die einzelnen Denkmäler, L. Fournereau et J Porcher Les ruines d Angkor (E Léroux 1890), G Groslier Arts et Archéologie Khmers Part I (A Challamel 1921) ders, Recherches sur les Cambodgiens (Paris Challamel 1921) J Commalle Angkor, O Z II H Parmentier Inventaire descriptif des Monuments āams de l'Annam, 2 Bde u Tafelband (Paris Léroux 1909) J Leuba Les Chams et leur art (Brüssel v Oest 1923), H Parmentier, Les sculptures Cham au Musée Tourane Ars Asiatica IV (v Oest 1922)

Birma Général de Beyle Prome et Samarra Voyage Archéol en Birmanie et en Mesopotamie (Paris, Léroux 1907) Th H Thomann, Pagan Ein Jahrtausend buddhistischer Tempelkunst (W Seifert, Heilbronn 1923)

Siam K Döhring Buddhistische Tempelanlagen in Siam, 3 Bde (Berlin 1920) mit Litt.-Verz I S 286f ders Siam 2 Bde Folkwang Verlag 1923 O Müller München) E A Voretsch, Ueber altbudd Plastik in Siam O Z V/VI, A Salmony Sculpture in Siam (London 1925)

Schlußbetrachtung

Der beschränkte Umfang des Buches verbietet eine allseitige systematische Bearbeitung des gegebenen Stoffes, der in erster Linie wenn auch z.T. auf das knappste vorgeführt werden mußte. Auf Symbolik und Ikonographie konnten nur gelegentlich Streiflichter geworfen werden. Ihre systematische Bearbeitung ginge ja auch über den Rahmen dieses Handbuches hinaus. Über die Form der Baukunst wurde das Wichtigste gesagt (106ff.). Dagegen erfordern Gestalten und Form der Plastik und Malerei noch eine kurze Betrachtung.

Der europäische Beschauer der indischen Plastik darf nie vergessen daß sein nach äußeren Gesichtspunkten mehr oder weniger geschulter Beschauerstandpunkt dem indischen Kunstwerk nie gerecht werden kann. In ihrer tiefen Bedeutung ist die indische Gotterdarstellung nur dem Eingeweihten verständlich und die Initiationsschlüssel sind durch die offizielle Wissenschaft nicht beziehbar. Der an die tatsächliche Erscheinung des Menschen dieses Planeten gebundene Anthropomorphismus der europäischen Kunst ist uns so in Fleisch und Blut übergegangen daß wir über ein gewisses Besremden angesichts des transzendentalen Anthropomorphismus der Inder schwer hinwegkommen. Wie die Religion so ist auch die indische Plastik ein Mysterienkult, Darstellung hoherer Kräfte, nicht persönlich gedachter Gottheiten und Darstellung der Gottesvereinigung. Viele Europaer fühlen sich zwar heute zu dieser, mysteriösen Kunst rein gefühlsmäßig gleichsam atavistisch hingezogen, können sie aber — ebensowenig wie die altchristliche — in ihrer tiefen Bedeutung verstehen, denn sie haben die Schlüssel zu den Toren die zur Gottheit führen längst verloren. Die griechische Plastik war nach auswärts gekehrt, der griechische Mystizismus wurde — so groß seine Rolle im religiösen Leben der Griechen war — nicht dargestellt. Die indische Plastik ist dagegen eine einwärts gekehrte Ausdruck innerer geistiger Vorgänge. Symbol oft auch dann wenn sie uns sehr sinnlich erscheint. Erst mit der indischen Plastik geht uns eine Ahnung von asiatischer Gottesstellung auf, wenn wir imstande sind uns selbst auf sie einzustellen. Daß diese übrigens in ihren letzten und höchsten Äußerungen mit der europäischen eins ist beweist der Ausdruck gotwärts gerichteter Liebe in der Bronze des Sundāra Mūrti Swāmi (Abb. 158), der in höchsten europäischen Kunstwerken wie im Christus der Transfiguration Raffaels und in der Maria der Himmelfahrt Tizians auch erreicht ist.

Diese Esoterik der gestaltenden Idee hinderte die Inder jedoch nicht an der Erreichung einer Plastizität die unser formales Empfinden

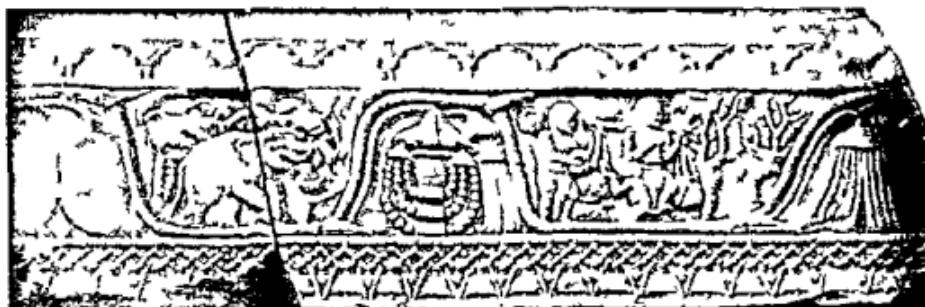


216 Inneres der Vorhalle des Säs Bahu Tempels in Gwālīr (Phot. D.F.E.)

direkt anspricht und daher auch bei uns leichter Verständnis findet als die Gestalten an sich. Hier setzt die andere Seite der indischen Schöpferkraft ein, die dem Leben naher steht und der abstrakten gestaltenden Idee nun ihr eigenes Leben gibt. Während die Griechen Renaissance und Barockkünstler ihren Gestalten nur durch die Darstellung der Muskulatur Leben verleihen konnten, suchten die Inder das Leben des Kunstwerkes aus der Vorstellung der Lebensquelle des Blutkreislaufes heraus zu gestalten. Die indische Kunst läßt Muskel und Knochen verschwinden zu gunsten einer ununterbrochenen Rundung und Glätte aller Glieder, durch die das Leben hemmungslos fluten kann (vgl. St. Kramrisch, *The expressiveness of Indian art*, Journ. of the University of Calcutta Vol. IX). Dem Muskelmanierismus der europäischen Kunst steht hier oft ein Manierismus hanenhaft kriechender, entspannter Glieder gegenüber. Im Gegensatz zur wissenschaftlich konstruierten „Anatomie“ bildet die erfuhrte Lebenskraft die Grundlage indischer Körperbildung. So fand der India seinen Weg über die naturalistische Individualform des menschlichen Körpers hinaus zu einer abstrakteren, aber essentielleren. Die europäischen Gestalten täuschen dem Beschauer durch die Dynamik ihrer meist vergewaltigten Glieder und durch das Pathos ihrer Gesten ein inneres Leben vor, während in den indischen das Leben im ewig gleichen Kreislauf durch den Körper zu fließen scheint, entsprechend dem in sich und Gott ruhenden, serenen Geisteszustand ihrer Menschen. Die indische Plastik besitzt, was der europäischen völlig fehlt, Plastizität der Form. Diese Plastizität ist nichts anderes als ein konsequentes Ergebnis der künstlerischen Einstellung. Im Gegensatz zum europäischen Künstler, der das Kunstwerk auf spekulativem Weg mit dem Verstande konzipiert, erschaut es der India in der Konzentration. In dieser erreicht er einen Transzustand, in dem er sein eigenes Körpergefühl verliert und sich mit dem Gegenstande seiner Konzeption identifiziert oder ihn visionär erschaut. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß es dafür bestimmte yogistische Methoden gibt. Daher runden und wolben, dehnen und spannen sich die Formen gleichsam von innen heraus. Aus dieser Einfühlung in das darzustellende Objekt bis zur Identifizierung mit ihm bei Aufhebung des Ichbewußtseins erklärt sich die unmittelbar überzeugende Lebendigkeit der vom indischen Bildhauer und Maler dargestellten Menschen und Tiere. Man vergleiche etwa den Panathenaen Fries mit den Friesen des Borobodur, um die Polarität der klassisch-europäischen und der indischen Konzeption zu erfassen. Die Trimurti in Elephanta schwält wie eine Vision aus dem Fels heraus (Abb. 151). Trotz ihrer menschlichen Formen ist sie ein übermenschliches Bildwerk, das der Gottheit gleich ins Riesenhohe weiter zu wachsen scheint um schließlich kosmische Dimensionen anzunehmen, wie Vischnu in Ardschunas Vision in der Bhagavatgita (11. Gesang).



217 Devata Tschulakoka vom Zaun des Stupa in Bharhut
(nach Cunningham)



218 Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (Nach Cunningham)

Diese Plastizität erstreckt sich auch auf die Malerei deren Kompositionen nach den gleichen Grundsätzen konzipiert werden wie jene der Plastik (vgl. Mohendra Nath Dutt Dissertation on Painting Calcutta 1922). Die Gestalten der Apschanta-Fresken sind durchaus plastisch gerundet. Felsen und Mauern kubisch vertraumlicht die Pflanzen allseitig gekurvt (Abb. 165—169). In der Plastizität ist also die Form des indischen Naturalismus begründet der im Gegensatz zum europäischen schöpferisch ist weil er die Frucht eines inneren Erlebnisses der Natur ist. Durch sie erreicht der Inde die bewundernswerte von der europäischen Kunst nie erreichte saft- und kraftvolle Lebensfülle seiner Tiere und Pflanzen (Abb. 159ff.). Daraus erklärt sich aber auch das Fehlen der Landschaft in der bodenständig indischen Kunst. Denn nicht der Anblick der Natur bewegt die indische Schöpferkraft sondern das Wirken der Naturkräfte selbst. Die indische Kunst bringt daher die der Natur innenwohnende Kraft zum Ausdruck nicht die Ähnlichkeit der Formen. Und auf diese Weise drückt jede einzelne Kunstform den Geist der ganzen Natur aus. Schöpferkraft und Natur haben in der indischen Kunst einen eigenartigen Bund geschlossen. Die Kunst setzte die Natur fort und sublimierte sie durch ihre Schöpferkraft. Dieser Prozeß ist notwendigerweise von einer Weiterentwicklung der Naturgestalten begleitet (Kramrisch I c). Eines der für das Antlitz der indischen Kunst einschneidendsten Resultate dieses Prozesses war die Vielgliedrigkeit. Eben weil die Menschen im Leben nicht mehr als zwei Arme haben bekamen die Götter deren mehrere denn die Natur erschafft keine Götter die Kunst aber soll über die Natur hinaus gehen. Wurden zu diesem Zweck schon in der ägyptischen und



219 Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (Nach Cunningham)



220 Kurunga Miga Dschataka aus Bharhut
(Nach Cunningham)



221 Relieftmedallion mit Affenscene aus Bharhut
(Nach Cunningham)

assyrischen Kunst Mensch und Tier zu göttlichen Gestalten kombiniert so schufen die Inder die Vielgliedrigkeit Der agypto assyrische Gott ist eine mythische Mischung der indische eine neue Kreation Man sollte glauben daß der an Flugelwesen, wie Engel, langst gewohnte europäische Beschafer auch über die Vielgliedrigkeit als über etwas künstlerisch Selbstverständliches leicht hinauskommt, dem ist jedoch nicht so Mit der Erhöhung der mechanischen Kapazität der Gottheit über den Menschen durch Flugel die ihr die Beherrschung des Luftraumes zusichern, fand sich der europäische Beschafer als mit etwas im Tierreich schon Vorbildeten verstandesmäßig Begreiflichen viel leichter ab als mit der Darstellung der mannigfachen spirituellen Energien der Gottheit durch die Vielgliedrigkeit

Die Entwicklung oder besser den Ablauf der indischen Kunst heute schon auch nur annähernd zu schildern, wie er in Wirklichkeit stattgefunden hat, ist mangels entsprechender Vorarbeiten noch nicht möglich Welche Lücken noch auszufüllen sind, erhellt z T auch aus dem Texte dieses Buches, wo auf offene Probleme mehrfach hingewiesen wurde Hier können nur einige Gesichtspunkte ausgezeigt werden

Zur Erleichterung des Überblicks über jeden geschichtlichen Ablauf bedienen sich die Historiker der Periodisierung Für die indische Kunst läßt sich vom religionsgeschichtlichen Standpunkt aus folgende Dreiteilung der Abfolge aufstellen 1 die Kunst der vedischen Zeit, 2 die buddhistische Kunst, 3 die neubrahmanische Kunst Von der vedischen Kunst sind keine unmittelbaren Denkmäler erhalten, da ihr Material vorwiegend Holz war Trotzdem läßt sie sich auf Grund literarischer Überlieferungen und vor allem auf Grund ihres petrifizierten Weiterlebens an den Felsfassaden der Tschaityas, sowie aus der Ausstattung der ältesten Stupen rekonstruieren und zu einer recht klaren Vorstellung bringen (vgl S 88ff) Aus den Folgen von Zäunen, Gittern, Gesimsen, Sonnenfenstern und Zinnen, mit welchen die Tschaityafassaden ornamental geschmückt sind (Abb 22), spricht die patriarchalische Kunst der alten Inder mit ihrer tieferen Symbolik zu uns Materialmäßig ganz im Holz im Urmaterial der bauenden Menschheit wurzelnd,

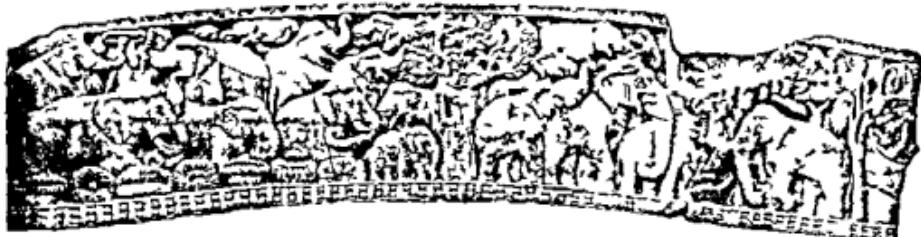


222 Umwallung und Anbetung eines Stupa aus Bharhut
(nach Cunningham)

also aus organischen Elementen von triebhafter Eigengestalterbaut, ward diese Kunst selbst ein durchaus organisch primäres Gewichts, von der Urwuchsigkeit der Naturprodukte und so wie diese den kosmischen Gesetzen im höheren Sinn wieder symbolhaft freiwillig untertan. Eine Kunst voll von kosmischer Seelenhaftigkeit, also von dem was wir „Inhalt“ zu nennen pflegen. Erfuß nicht einer Einzelseele, sondern eines ehrfurchtig seiner umgebenden Natur verhafteten, diese vergottlichenden Volkes. Denn wo könnte man mehr „Inhalt“ suchen als hier, wo jeder Zaun die göttliche Dreifaltigkeit, jedes Sonnenfenster den Sonnengott, die Zinnen das göttliche Feuer verkünden, ob sie nun vedisch-brahmanisch oder buddhistisch ausgelegt werden? Das ist jener vom Einzelkünstler unabhängige, vom Handwerker nur vermittelte,

aber von einem Volk getragene höhere „Inhalt“, den Spengler als „Weltseele“ bezeichnet hat. Es ist uns keine zweite Frühkunst erhalten, die so wie diese indo-vedische das vom Priestertum bewahrte und in sanktionierten Vorschriften niedergelegte Bauritual noch unmittelbar durchleuchten lässt, denn hier ist es durch die auch im Stein noch lebendigen Holzformen sinnlich unmittelbar wahrnehmbar geblieben, während es in Ägypten und Babylonien erst in einer weit späteren Phase in die stark oder völlig abstrakten Stein- und Ziegelbauten geheimnisvoll eingebunden erscheint. Darin liegt die historische Bedeutung der vedischen Kunst, ihre Stellung nicht nur in der indischen, sondern in der weltgeschichtlichen Entwicklung soweit sie sich in der Kunst verewigt hat, beschlossen.

Der Buddhismus brachte zunächst nichts von eigenen Gestalten in die vedische Kunst. Sein prominentester Bautyp, der Stupa, war ein altindischer Symbolbau und seine Erhaltung bis in unsere Tage durch seine Monumentalisierung ist nicht nur vom Kunst sondern vom menschheitsgeschichtlichen Standpunkte eine der wichtigsten Taten Ashokas. Im Stupa ist uns eines der urtümlichsten und tiefsten kosmischen Symbole erhalten, die die Menschheit in ihren Urzeiten aus ihrer heiligen Scheu vor den Wundern der gebarenden Welt gestaltet hat und dieses Symbol wäre uns ohne den Buddhismus wohl unwiederbringlich verloren gegangen. Denn von den volkstümlichen Kultstätten und Symbolbauten der vedischen Periode wissen wir nichts, da die literarischen Strata dieser Kultur relativ jung sind und davon nicht reden. Aus den sublimen Weisheits sprüchen des Rigveda, wie etwa aus dem „Fragehymnus“, dürfen wir doch wohl keinen Rückschluß auf die indische Volksreligion im letzten Jahrtausend vor u. A. machen. Erhalten ist uns nur höchste Brahmanenweisheit, alles andere ist verloren oder wäre es wenn uns nicht die Hohlenbauten und Stupen der Frühzeit verrieten, daß sie von einer älteren Religionsstufe übernommen wurden, die in der buddhistischen Kunst weiterlebte. Der Stupa muß wohl als Symbol des stofflichen Urmuttertums und Urgrundes aller Dinge, als das monumentalisierte Weltenei angesehen werden in dem ja auch Brahma wohnte, bevor er die Welt schuf, und in den daher in



223 Der mittlere Architrav des Südtores in Sānschi

mahāyanistischer Zeit auch der Adhi Buddha als Statue eingemauert wurde. Da der Stūpa Verehrung ein uralter, chthonischer Kult zugrunde lag, formte man auch in buddhistischer Zeit noch Hohlenstūpen, wie in Guntupalle u. a. O. (Abb. 35). Nur von diesem Gesichtspunkte aus sind diese unterirdischen Kultbauten erklärbar, werden aber in diesem Lichte gesehen allerdings die merkwürdigsten, erstaunlichsten Kultsymbolbauten, die uns auf Erden erhalten sind. Neben dieser ihrer uraltmülichen Symbolhaftigkeit verliert die buddhistische Umdeutung an Gewicht. Kunsthistorisch wurde diese Tradition erst dann von Bedeutung, als sie zu so bewundernswerten technischen und formalen Evolutionen führte, wie sie die unterirdischen Riesentempel, die Tschaityahallen repräsentieren, deren mysteriöses Dunkel erst in dieser Beleuchtung als Kultstätten einer langst verschollenen stofflich tellurischen Religionsstufe aufgeht und logisch faßbar wird. Die an Straßenkreuzungen errichteten und verehrten Stūpen, deren kultische Pflege Gautama Buddha selbst seinen Jüngern empfahl (vgl. S. 14) erklären sich, weil Kreuzungspunkte in allen alten, atlantischen Kulturen die Begegnung der beiden Geschlechter symbolisierten und z. B. in Griechenland der Hekate geweiht waren.

Aber auch die beiden wichtigsten Kultbautypen der dritten religiösen Periode der indischen Baukunst, der neubrahmanischen, in der die altindische Gotterlehre ihre letzte Evolution und auch ihre Rückbildung zum hemmungslosen Polytheismus und Fetischismus nahm, sind nur aus jenem uralten chthonisch verhafteten, tellurischen Kult erklärbar, die Gestalten des Shikhara und Vimānatempels. Die S. 43 ff. besprochene Zuweisung des Shikharatempels an Vischnu, des Vimāna tempels an Shiva trifft trotz aller späteren Vermischung hinsichtlich des Ursprungs wohl das Richtige. Vischnu und Shiva sind bereits mythologische Derivate jenes Urdualismus, in dem die Religionen jugendlicher Kulturen wurzeln. Wie in Griechenland Er und Pyramide, Muttertum-



224 Der untere Architrav des Westtores in Sānschi (nach Arch. Survey of India)



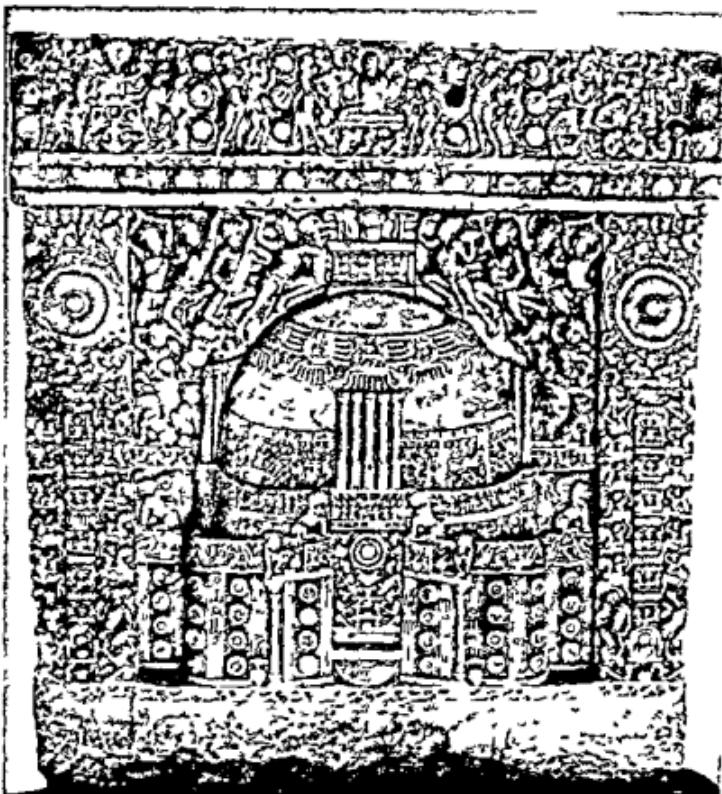
225 Relieffragment aus Amaravati



226 Fassade des Tschatya XIX in Adschanta

und Vatertum Stoff und Kraft, lunare und solare Stufe, Dionysos und Apoll symbolisieren so vertritt in Indien Vischnu Apollo das solare Vatertum und Shiva Dionysos das lunare Muttertum. Jenem gehört die Shikhara Pyramide, der Bara Deul des Orissatempels diesem der erhöhte Stūpa das Weltei. In keiner anderen Architektur hat sich dieser Dualismus so klar manifistiert. Kann man sich einen schlagenderen Beweis für den chthonisch tellurischen Ursprung des indischen Kultes vorstellen, als die rituale Benennung der Tempelzelle als *garbhā grīha* d. i. Mutterleib? Mit den billig gewordenen, Raum und Masse Analysen unserer Seminare läßt sich eben nicht jede Kunst befriedigend erklären und die Raumlosigkeit der indischen Kunst steckt in tieferen als formal erklärbaren Gegebenheiten. Ein durchaus der Materie und dem finsternen Mutterschoße verhafteter Kult kann keine weiten hellen Räume brauchen also keine Raumkunst schaffen. Als der Islam neue religiöse Ideen brachte war auch in Indien die Raumkunst geboren ja man schuf Räume, die, wie der Gol Gumbaz in Europa ihresgleichen suchen und sie vielleicht nur in der Aja Sofia finden.

So sehen wir wie die indische Baukunst als Kultsymbol aus einer ureigenen Wurzel aufwächst und sich mit logischer Folgerichtigkeit entwickelt. Für ihre stilistische Entwicklung brauchen wir allerdings andere Gesichtspunkte als die oben gegebenen. Was für eine Einteilung wäre da uns europäischen Beschauern näher als die bei uns übliche Evolutionsskala von der Klassik über die Gotik zum Barock? Sie wurde auch tatsächlich bereits angewendet (vgl. O. Hofer: Indische Kunst in Jedermann's Bucherei Breslau). W. Cohn und O. Hofer stellten die



227 Reliefstupa von der Basis des Stupa in Amaravati (Nach Ferguson)

Unterordnung auch der indischen Kunst unter dem Zwang jenes Ablaufgesetzes fest, den die bis herige Kunstgeschichte für Europa aufgestellt hat, und Höver spricht analog dazu von einer nordindischen „Horizontalgotik“ und einem sudindischen „Barock“. Man kann diesen beiden Stilkomplexen eine vedische Klassik voranstellen, als erste große Blütezeit der vollkommenen Vollendung und Ausgeglichenheit innerhalb der gegebenen Richtungs- und Bewegungselemente, der Horizontalen, Vertikalen und des Bogens oder Kreises. Die erste Manifestation der indo-kosmischen Weltanschauung war dann bestlossen und eine zweite konnte und mußte beginnen, wenn nicht Stillstand, sondern Entwicklung zustande kommen sollte. Diese zweite Stufe der künstlerischen Manifestation mußte aus einer Potenzierung der ersten entstehen. Die Einheit der ersten mußte sich spalten oder polarisieren in die männliche Pyramide des Stukhara und den weiblichen Omphalos Stupa des Vimâna. An Stelle des Einen zweigeschlechtlichen Brahma, der im Stupa wohnte, mußten sich der männliche Vishnu und Shiva, dessen latente Geschlechtlichkeit seine weiblichen Shaktis (z. B. Durga, Abb. 192) doch deutlich genug anzeigen und architektonisch manifestieren. Das war die esoterische, in der kosmischen Weltanschauung begründete



228 Vischnu Museum in Radschshah
(Nach St. Kamrisch)

Englander, wenn sie auch nur halb richtig sind, solange nicht die einzige richtigen gefunden sind

Ebenso wie die Gestalt des Stupa, beweist das Schonheitsideal in der indischen Plastik den Ursprung in einer uralten mutterrechtlichen Zivilisation. In Indien allein hat sich das palaeolithische vorarische Ideal der Weiblichkeit bis in historische Zeit erhalten und entwickelt. Die übertriebenen Formen einer „Venus von Willendorf“ wurden wohl in ästhetische Grenzen gebracht, doch die weiblichen Figuren von Bharhut verraten mit ihren stark ausladenden Hüften und vollen Brüsten noch deutlich ihre Herkunft (Abb. 217). Und auf dieser Stufe ist die Darstellung des Weibes in Indien, trotz zeitweiser Abschwächungen, stehen geblieben (Abb. 229). Neben dieser lebensvollen Sinnlichkeit konnte sich die wohl auf arischen Einschlag zurückgehende

Entwicklung Sie war mit der zweiten Stufe, der Spaltung noch nicht zu Ende. Auch die Wiedervereinigung mußte sich notwendig vollziehen und vollzog sich im sogenannten Tschajukyastil am Plateau von Dekkan (vgl. S. 69ff.). Diese Evolution war eine gesetzmäßige, ihre Schauplätze dagegen waren, wie immer, von der politischen Machtverteilung abhängig und haben wenig zu sagen. Eine wirklich zutreffende Benennung der Stile aber, die diese innere Evolution zeigte, ist mit unserer europäischen Nomenklatur nicht möglich. Mag der Begriff „Horizontalgotik“ trotz seiner immanenter Antithese noch hingenommen werden, so können wir doch keinesfalls alle Bauten von den spät-klassischen Rathas von Navallipuram bis zu den Tempeln von Mysore oder Madras auf einen Nenner bringen, den wir „Barock“ bezeichnen. Zweifellos liegt auch im indischen Kunstgeschehen „immanente Gesetzlichkeit“, sie liegt jedoch, wie eben entwickelt wurde, in der geistigen Einstellung zum Kosmos beschlossen und läßt sich daher nie restlos unter unsere von außen hereingetragenen, nicht aber von innen herausgeholt „Grundbegriffe“ oder Stilbezeichnungen unterbringen. Wenn diese z. T. auch für den indischen Ablauf anwendbar sind, so liegt dies in der beiderseits geltenden Gesetzmäßigkeit der Menschheitsentwicklung begründet. Insofern konnten wir auch in Indien von gotischen, barocken und rokokohaften Erscheinungen sprechen, von letzteren, wie Hoover treffend bemerkte, in Siam, als dem einzigen Land, wo sich die Kunst bis in unsere Tage ausleben konnte, doch bleibt man wohl besser bei den schon eingeführten, topographisch rassenmäßigen Bezeichnungen der

Symbolik der fruhbuddhistischen Kunst nicht dauernd halten Sie, die anfangs die Darstellung Buddhas verhinderte und ersetzte, mußte bald in den Hintergrund treten zugunsten eines überquellenden Anthropomorphismus göttlicher Vorstellungen Mit der Kenntnis ihrer tiefen Bedeutung schwanden Verstandnis und Interesse für die kosmische Symbolik Nicht der Apollo-Buddha der Gandhāra Kunst, sondern die Freude an der Versinnlichung göttlicher Vorstellungen führten zur Darstellung des Buddha und des gesamten späteren Gotterheeres Und die Kreation des Kanon für die Buddhafigur war der entscheidende historische Schritt von der symbolischen zur anthropomorphen religiösen Kunst in Indien In diesem Kanon offenbarte sich aber auch die eigentlich indische Angleichung sinnlicher und abstrakter Elemente im Kunstwerk, die ihm seine unantastbare, hohe Stellung verleiht Die Symbolik wurde nicht ganzlich verworfen, nur an die menschliche Gottesgestalt gebunden Nie wurde Buddha, wurden Vischnu und Shiva in der indischen Kunst Menschen wie Christus in den rationalistischen Perioden der europäischen, ihre hohe Stellung blieb ihnen stets gewahrt

Die Plastik tritt uns schon in den fruhbuddhistischen Denkmälern in einer Reife entgegen, die eine lange vorhergegangene Entwicklung voraussetzt Wie rapid sie sich in der Blütezeit des Buddhismus weiter vollzieht, zeigen die Reliefs von Sānschi und Amaravati Die in Abb 223 und 224 nach Sir Marshall gegenubergestellten Reliefs vom Sudtor und Westtor in Sānschi demonstrieren uns deutlich die sehr verschiedenen Stilrichtungen, die hier nebeneinander wetteiferten und eine rasche Entwicklung verbürgten Auf dem riesengroßen Schauplatze jedoch, in dem sich der Ablauf der indischen Kunst vollzog, kann niemals von einer einheitlichen geschlossenen Entwicklung die Rede sein, sondern nur von einer größeren Zahl von lokalen Abläufen, deren Zusammenhänge noch lange nicht genugend erforscht sind, um Resultate zu ziehen Daher mußte es vorläufig mit der Aufzeigung der Hochstleistungen sein Bewenden haben Soviel aber kann gesagt werden, daß die indische Kunst im Gegensatz zur europäischen und ostasiatischen, die beide zwischen zwei Polen, einem geistigen und einem rationalen schwankend, ihren Ablauf nahmen, konsequent den einen, ihr innenwohnenden Weg verfolgte Ein Schwanken der Gottesdarstellung, wie wir es in Europa sehen, wo Christus und Maria bald in rein spiritueller, bald in irdischer Gestalt erscheinen, gibt es in Indien nicht Die einmal kanonisch festgelegten Gottheitsdarstellungen, der sitzende und stehende Buddha, der tanzende Shiva u a blieben unveränderlich bis heute Wie eigenartig aber Indien auf fremde Einflüsse reagierte und sie verarbeitete, zeigen die fruhbuddhistische Plastik und die *Rag-mala* Malerei (Abb 171) Beide ließen sich von außen anregen, schufen aber ihre eigenen Gestalten und Formen So schreitet die indische Kunst im Gegensatz zum Zickzackweg der europäischen von expansiven zu intensiven und von intensiven zu expansiven Perioden fort



229 Ganga Museum in Rādschshāhī
(Nach Kramrisch)



230. Reliefmedallion mit dem Miga Dschataka aus Bharhut. (Nach Cunningham)



231. Reliefmedallion von Amaravati.

Register (Orte, Namen, Sachen, Begriffe)

Abhaya s. mudras 120
Abhayagiri-Ruwanweli 154
Abu s. Mount Abu
Adam, L. 132
Admiral 78 f.
adramitam (unsichtbare Welt) 139
Adschanta 8, 10, 34, 36 ff., 76,
83, 92 ff., 99, 124, 135, 138 ff.,
139 ff., 142 f., 148
Adschatthathra s. Pfeiler 100
Adschivikha (Sekte) 26
Adschmuri 84, 145
Ägypten 94, 107, 149, 166
Ägyptisch 99, 106, 117, 148 f.,
167
Afghanistan (afghanisch) 3, 5
84, 114, 148
Affen 146
Agni 80, 125
agnicala (gemeinsames Wohngemach) 80
Agra 83, 100, 117, 144
Ahmedabad 77
Alhole 50, 66, 74
Alyar Natesa V 125
Alkaha (Aether) 125
Äkasha-garbha (Äthertrager)
126
Akbar 83, 101, 148 f.
Alcazid n. Khil dsch 78
Alexander 5
Alexander d Gr I, 100, 110
115
alexandrinisch 90
Alkashabd 4, 9, 12
Almora 143

Altar 95, 98 f.
Amalaka 43, 46, 49, 97 ff., 105 f.
Amalaka-II (Zwischenplatten)
52, 105
amalasura (d. reine Kern) 43
Amrapati 54
Amaravati 10, 18, 19, 21, 23 ff., 58,
79, 90, 95, 116 f., 129, 137
Amarkantak 55
Ambararna 77 f.
Amber 84
Amritäbha 84, 114, 115, 198
Amoghavarsha (König) 10
Amrita (Lebenselixier) 99, 102,
167
amritakalasha (Taugefass) 43
Anahitawada 78
Ananda 14, 155, 171, 173
Ananta (Schlange) 129
Ananta-Shayana s. Vishnu 122
Amarthapagas 81 ff., 104 f.
anoda (El., Kupfer) 13, 183
Anuradha 14, 51
Andhrayamatra 3, 6, 9 f.
andschali (gefasste Hande) 137
Angkor Thom 564 f., 166 f.
Angkor Wat 130, 163 ff., 186
Annam 153, 162 ff.
antarala (Vorhalle) 60, 68, 76,
103
antarevakaśa (Untergewand)
120
Anuradhapura 3, 83, 143, 153 f.
Apasas (himml. Tänzerinnen)
73, 166
Arcot (Distrikt 97)

Ardaschir I. 6
Andhamandapam 55, 60
Andschuna 55, 58 f., s. Rath
Arier 153
— Indo 42, 44, 94, 130, 144
irisch 13, 42, 99, 144, 153
— Indo 29, 69, 81, 99
Arrian 89
Artha Shastra 3, 44
Äryavarta 41 f., 45, 50
asana (thronendes Porträt) 54
Ashoka 3 f., 7, 9, 11 f., 26, 28
33, 44, 60, 90, 93 f., 101, 110,
111 f., 133, 134
Ashvamedha (Pferdedopfer) 6
Athen (griechisch) 107, 111, 114
— Griech. 13, 154 f., 175, 178
Assyrien (assyrisch) 113, 166
Atharvaveda 80, 84, 89
Atman 108, 119
Aureole 101 s. a. Nimbus
Ausdruck 106
Avakottitesvara s. Silva
Avatars 57, 122, 147
Ayengar Krishnaswami 6, 45
Ayodhya (s. n. Oudhi) 7, 44
Ayuthia 174

Bagh (Dorf) 143
Badrishas s. Bhadrishas
Bahr 62
Bakheng 166
Bakhira 12
Baktren 5, 29, 111, 136
baktrisch 5, 113
— Indo 11
baktropersisch 111
Balh 26
Ball 129
Balustrade (ved ka) 60, 94, 105
Bamboo 8, 13, 25, 45, 80, 92, 95
100 f., 106
Banderjee, R. D. 49
Bengal 174
Bengal Kette 166
Bengalen 163
Bers-Deul 41, 51, 53, 104 ff.
Barabar Hills 30, 111
Bar 130
Barbut s. Bharbut
Barnett, D. L. 10, 153
Baum, hl. 112 s. Ashoka
Baustoffe 89 ff., 92 (s. a. Bam-
bus, Holz, Lehm, Rohr, Stein,
Stroh, Ziegel)
Bayon 163, 164 ff., 167
Beal 5
Bedja 35, 58, 46
Bell, H. P. S. 151
Behudschtan 3
Beljör 72 f., 78, 132
Bennet 4, 19, 46, 51, 55 f., 112,
118 f.
Bendall C. 151
Beng Matala 166 f.

Bengalen (bengalisch) 3 9 89
100 131 143
Bengali s. Haus 89 100 106
145
Beno t 109
Bennagar 12f 110 112
Beyl e 173 155
Bhadreshvara 71
Bhadra 33 35 38 95, 113
Bhagavata Purana 129 f
Bhag ratna König s. Herab-
kunft der Ganga 61 130 f
149
Bhadrava s. Shiva 69
Bhakti (frühere Heilgebung)
132
Bhandarkar D D R 46
Bharut 3, 18 f 21, 22f 33,
41, 60, 66 80 R 69, 95, 97 f
100 111 f 116, 133 137
Bhur 14 44 49
Bhuma s. Rath 55 58 ff
Bhuta 90
Bho (Nischen) 105 f
— Narayana 105
— Sodama (Lotos) 105
Bhoga mandir (Opferstelle) 53
196
Bhopal 14 123 f
bhumi (Stockwerke) 53 105
Bhum dev 122
Bhuvaneshvara 51 53 56 69
103
Bibliotheken altd. sche 173
Bischmangar 61 62 ff
Bisci apur 84 100
Bahr p 25, 117
Bauer 149
Bambusa 1, 90 93
Bishid sch. 162
Bidersch iff altd. sche 90
Birma Birmen 5 13 20 25
44 66 74, 84, 90 114 153
158 168 f 171
birmanisch 6 66 90 170 f
Bloch T 133 f
Blochet E 151
bodhi (Erleuchtung) 66
Bodhibaum s. Teu religiosa
4, 25, 48 101
Body Gay 4 6 21 43 66 90
97 111 f
Bodhisattva 6 12 14, 115 118
120 121 136 140 ff
Bodhi gal 143
Bogen 82 101
— sp. 92
Bombay 33 37 54 65, 78
Boro-Budur 20 f 134 153
155 157 f
bôt (Haupttempel) 174
Brahma 5, 8 49, 59, 66 ff 72
76 80 84 94 ff, 122 f 125
130
Brahma Tschaturmukha 49
124 f
Brahmakanda 98
Brahmanen 41 f 91 42 46 f
49 62 67 74 78 f 121 f
125 162
Brahmane smus 7, 50
brahmanisch 6 13 26 38
50 61 64, 71 ff 121 122 f
125 132 137 166
Brahmi 111
Brahmin 104
Brinjal (Süßkartoffel) 127
Bronze 131 f, 159 172 175
Bronzen Klein Ind. sche 132 f
135
Brown P 151
Buddha 1, 4 ff 8, 11, 14, 18
20 23 25, 28 37 f, 40 54 f
57, 78 82 90 95 ff 99 ff
112 114 f 118, 119 120 f
135 ff 152 169 ff 174 f
— Dhyanam Amibuddha 113 121
Gautama 4 23 114 137
als Guru (stehend) 114
119 ff 175 — Matreya 25
120 Padmasana 115 Sa-
kyamani 5 Sarnath 120
Tausend 37 Yogi (sitzend)
114 119
Buddhascharita 6
Buddhismus 3 ff 7 ff 15 28 f
46 f 50, 58 66 74 94 f
100 143 153 162 168
Buddha sten 4 7 57 67 74 152
168 170
Buddha st. sch. 5, 7 12 ff 21
24 ff 28, 36 f 40, 42, 46
50 57 f 60 66 68 f 74 81
83 90 92 94 98, 101 104 f
114 f 118 f 121 f 127 f
132 f 136 143, 153 160 171
173 grau 114 135 f Indo
107
Buland Därwâze 300
Bundeskund 88
Burges 7 25 f 33 35 40 51
57 77 124 142 151 s. a.
Fergusson Burgess
Calcutta 22 110 f 114
Cambodja 121 130, 153
156 168 f 164 f 169 174
candra (Mond) 1
Cassier C 132
Cauveryhügel 63
Ceylon, ceylonisch 37, 6 20
30, 34 83 f 132 133
143 145 153 161
chakra (Rad der Lehre) II s. a.
Rad
Champaner 77
Charan s. Deut 105
chatura (Balzdrach) 8 11 s.
Tschat
chaudari (Chawadi) 64
châya (Schattendach) 76
ch (aufgehängt) 26
Ch na 21 94 100 119 Indo
162
Chinesen chinesisch I 5 ff,
114 135 147 150 155 162
173
Ch ont 91
Chorstei 11 10
Chotchote 173
Chundur 111
Churnam 44
cûtilâram (B ldergalerie) 83
133
Cohn W 114, 122 124 128 ff
133 135 184
Cendischiveram 62
Converversam Kântaka 10 60
Coo naraswamy 44 132 137
144 151 155 151
Corona med 65
Cuðu (Antefix) 72
cûtilâram 187 22ff 26 44
491
Curtius Ernst 114
Dabhol 18
Dach Diether 26 48 51, 84 f
57, 100 104 Oberst 60 76
159 Kuppli 63 63 101 f
105 Pyramiden 73 75 156
159 162 Tumulen 89 104
164 — Wohn 66 — 240 31 —
— s. Säyne 55
Dâgabes 120 121 122 123
Dâgabes 13 20 f 27,
35 46 48 50 120 123 124 125
Dahala 53
Dakshinapath 8, 41
daksh varavatra (Locken) 120
Dâlavanîr 61
Dambadeniyâl (Ceylon) 153
Damhat 71
Damkîr s. Damkîk 19 s. a.
Stöpse
Dâmonen 10, 24f 63 99, 101
109 122, 127, 131 166
Dâmon smus 109
Dâmânâ Uy-k 143
Darius 1, 95 97
Datiya 68
Datura 99 148
Decke 29 92
Deckengemälde Malerei 38 ff
Dekhan (Deccan) 8 ff 41 f
77 128
Delhi 8 13 84 92 144 f
Delph n. elefanten s. Makaras 72
Deûta h 49 122 129
deul (Tempel) 78
Deul 51 Bara 41, 51, 53 104 ff
Pida 57 104 106
Deussen 131
Devas 95, 119, 144
Devaras 24 36 141 164
Devia 51 53
Dhamekki s. Stupen 19 118
dharma s. Dharma
Dhâraslavy 74
Dharma 51 8 95 98 119
Dhamrapâlis 112
Dhamarâdascha 19 f 46 48
58 f s. a. Rat
Dhamarâdascha 136
Dharma Tschakra s. Madra
115 119 138
Dharmadrik strikt 70 f
dharmâstra Reit quellen
Dhokla 10 11
Dhunar Læsa (Höhle) 67 124
Dihyan Mudras 18 113 121
— Mudras
D i g 84
D gambare s. Dabalma 10
D kapâli 51 53 104
Dâkâra Hand 1 167
Dâkâra 78
Donning K 152
Drache 23 48 101 162 171
Fisch s. makaras
Drachenzahn s. Ornamentik 83
Drâupad s. Râma 59
D Av dha 41 f, 59, 153
d av d sch 42 f, 59 64 69 97
167 f 109 117 109 f 129
153
Dreizack 58 68
drisham (die sichtbare Welt) 39
Dschagamâsana (Aus entzâte) 39
51 ff 104 108 ff 162
Dschangamânta Vishnu 53
Dschangamânta Sapha 14 76
Dschagat S mg 90 100
Dschângi Ing. Mahâli 100
Dschângi Nâtha 11 10 13
46 62 63 67 72 74 ff 77 ff
100 113 121 134 144 f
Dschângi Nâtha 14 42 50 56
69 74 75 f
Dschambhalâ 118 s. a. Kûbera
Dschamalgarh 51 114
Dschambu Keshvara 62 f
Dschamini 145
Dschanga 104 f
Dschas, C. J. 43
Dscharakas 23 121 82 f 90 112,
118 133 136 ff, 173
Dschehang r. 149 f
Dschehang ri Mahâli 100
Dschetawaramâna s. Dogata
159
Dschina (5 eger) 76
Dsching manzur 133 f
Dschonmar 37
Dumar Læsa 67, 124
Durbar 51 136 150
Dutti Ma enna Nâtha 180
Duttî Romescha Chunder 10
Duttî Oâmâli Kong 3 133
dvar (dvâra) Tur 80
Dvârapâlas 61 64 100 126 129
Eber 122 129
Echidne 6 16 ff Malaband
— jugularis 126
Ed kâshâmar 117
Ehem 3, 20, 83, 154 s. a. Palast
Eisen 7 100 122, 123
Eken 7 100 122, 123
Ekaratha s. Deul 104
Ekbatana 3
Elphant 11 f, 23 f 38 47 57
65 68 f 72 79 98 f 105
112 f 123 138 144 146 104
Delph n. s. Makaras 72
Schaddanta 112 137
Elementa 126
Elephanta 6 ff 99 124 f 126
129 131 145
Elora 10 37 39 f 45, 48 65
57 79 f, 94 96 99 108
124 f 126 129 131 142 145
Entwicklung s. St. & 113 150
Eran 13 49
Erz s. ehem
etruskisch 91
europäisch 150

Fahnen 1 4 f 7 115
Fahrzeug s. vahana 25
Farbe 189
Farbengebung 134 ff 142
148 ff
Fatih Silkr 83 f 100 f
Felge s. neus
Feltcha O 152
Felsenbauten 26, 28, 46 58 ff
60 62 63 71 111 113 ff
123 f, 136 f s. a. Kloster
Tempel Tschalchi V. häre
Felsenplastik 113 123 129
Fenster 27 35, 53 111, 112, 125
168 164 Gitter 95 Huf
e sen 21 134 Kloster (cle-
resto) 106 Sonnen 27 f
53 55 60 68 69 94 95
100 ff
Fergusson James 19 23 f 42
193
Fergusson Burgess 11, 19 27
22 33 40 51 53 63 69 79
85 f, 124
Ficus (Feige) 80, 112
ficus reticulata 80 87 101 s. a.
Bodhi Baum
Fleet 142
Fiesen 73, 87 f 90 170 173
Fries 12 37, 62 72, 102 137 f
Furm der Ind. Baukunst 108
Fox Strangways A H 152
Foucher A 5 14 20 26 38
40 92 112 113 126 152
Francke 152
Führer Dr 46
Gadag 71
Gâme 12 f, 139
Gandhara d. 19, 26 37 f 92
101 112 114 ff 118 125
135 f
Gandharven 115
Ganecha 60, 68 145
Ganga H 30 37 f 149 Ge-
bäude der 148 Herabkunft
der 61 128 130 f
Ganga koaduparam 63
Ganges 81 84 f 100 117 168
Ganguli M 44 90 f 94
We. II., 104 106 111, 152
garbo grina 41 85 f 68 78
Garuda 54 150
Garvâla 125
Garduda 127 164
Gaur 100
Gaurakund 145 s. a. Garvali
Gautama s. Buddha 1 23 314
137 168 171 f
Gautama putra 98
Gays 1 4 112
Gazellen 119
Gebal 21 28 109
ghadi (Sp zit) 105
Ghantâ s. bei Mohana 106
Ghantâ 114
Ghazal 9, 15
Ghazal e. Muhammed von 3 9
37
G II. Ma or 124
Gir badscha 82

Gmrn 74 78 92
 Gta Govinda 147
 Glocken & Stöps
 Uock H 152
 Godavarī 9 29, 30 65
 Goetz H 148 150 152
 Gokarna 29
 Gold, vergoldet 3 5 8 53 129
 175
 Goldschmiedekunst s. Torsuk
 111
 Golubew V 147 152
 Gondeshva a 54
 Gop nathas s. Reo 137
 Gopuram (Torhaus) 41 60 62,
 63! 68 76 109 163
 Govardhanabāg g 61
 Grabbautein (G aber) 48 57 83
 100! 107 154 156 159
 161
 Granit 58 60, 91 99 154
 G atzi E. 106
 Griechen 12 90
 griechisch 5 94 99 114 117
 128
 Griffith J 136 ff. 142 152
 Grotesken & Adichanci 139
 Grotten & Höhlen
 Grusenwelt A 26, 38 44 112
 113 ff. 129 152
 gutahmandapa (geschlossene
 Vorhalle) e 8
 Guddicherita (Guxrät) 9 38 74
 75! 144
 Guddherita (D alekt) 144f
 Guntupalli 29 f. 31 f., 90 108
 Gupta-Buddha 121
 GuptaDynastie 6 ff. 28 39
 49 f. 115 117 ff. 121 ff. 136
 160 175
 Gurū s. Budhā 114 119 129!
 Gußtechnik 121
 Gwälör 13 54 88f 143 ff.
 Haar s. Rei qu en 37 82
 Hackin J 152
 Hadaway W S 132
 Haiderabād 9, 29 f. 42, 71
 Halebid 63 72 73
 Hallen 26 37 41 71 82 Pfei-
 ler 57 59 63 (s. a. Mantra-
 pam) Tausend Säulen 64
 s. a. Tasha tyā
 hamas (Schwane u. Hot) 80
 Hanra, Kong g 8 ff. 23
 Hanumā Ronda 71
 Harappa 90
 Harem 83 92 97
 Hargreaves H 90
 Harmuka 15 80
 Harrys (Haar u. Hot) 80
 Hasche, Kong g 8 ff. 23
 Harmonia-Cantus 8
 Hauss 19 48 89 f. 95 100 f.
 Hazel E. 25 28 41 63
 65! 68 51 53 55 59 66, 70
 73 f. 76 82 84 99 ff. 106
 124 f. 131 f. 152
 hav dhāra (Vorratskammer)
 80
 He-ne-Geldern R. 132
 Melodien, Bildhauer 13
 Hellenismus 114
 hellenistisch 5 90 100 102
 110 112 114 ff. 123 bak
 Irisch 83 griechisch 114
 Indo 5
 Herat I 5 145
 Hermingham Lady 142, 152
 H malaya 3! 5! 67 6 100
 144 146
 Heyavān 133
 Heyavān 5 28
 Heyavān 41 57, 61 64 69 72
 137 144! 153
 Hdu amur 19
 Hdu mura 12 42 63 86 92
 102 123, 132
 Hdu kusen 3
 H ppekkampen 143
 H amyuk ha s. Dymonen 122

Huen Tsang 5 ff., 8 ff., 47 f.
 116 135
 Hoening A. Dr. 156 157 ff.
 Hofkunst 111
 Höhlen Höhlenbauten 26 28
 34 ff. 60 ff. 64 69 74 94
 97 100, 113 123 ff. 129 133
 136 ff. s. a. Tschartya
 Holz 13 21 78 99 f. 162 ff. 172
 Holzbau Holzbauten 33 66
 80 82 90 93 94 97 f. 155
 162
 Hoysala Dynastie 72 ff. 128
 Hoysaleshvara 72 f.
 hr (Stamm nehmen) 37
 hsi 95 118 371 f.
 Hüttemann 159
 Humayūn 149
 Hunnen 7 19!
 Hwui-l 8

Ibrahim s. Grabbautein 100
 Ihami D strkt 122
 Indoarier s. Amer
 Indra S 74 80 99 123 125
 Indra Sabha 71 74 f., 75 f.
 Indus 89 95
 Irrawaddy 168
 Iran 94
 Ishvara 69 125
 Islam 8 73 153
 islamisch 9 13 53 56 66 70
 74 77 78 83 86 101 106 f.
 117 145 150 Indo 106

Jackson V H 1 90
 Jacobi H 130
 Jagor Fedor 44
 Jalalabad 26
 Japan 21 84 100
 Java 20 74 88 100 108 132,
 153 155 ff. 160 163
 Javanisch 126 151, 161
 Jouveau Dubreuil 64 94
 97 106 124 132
 Juwelien 121 126 s. a. Perlen
 direkt s. a. atmā B sumf s.
 Pāntsa ratna 48 76 Neun
 9, Navaratna 48

Kabāl I, 51 26
 Kalām 10 46 48 58 58 ff.
 76 100 104
 Kalliaschwan 69 127
 Kallasan 60 62
 Kalan s. Tschent 162
 Kalasha 52 57 60, 102 f. 105 f.
 s. a. Wassertopf
 Kalasan 155
 Kalī Göttin 127 132
 Kalī dass 7
 Kalī nra 3, 51
 Kalyā s. Schlange 147 152
 Kalyān 54
 Kaempfer 37 97
 Kanazuidh 8
 Kandahār 1
 Kandarya Mahādeva 53
 Kandesh 74
 Kandeshā 155
 Kangār 145 147
 Kan shā 5 ff. 114 ff. 135 s. a.
 Stöpeln
 Kāntīchi 10
 Kāntīchi 10
 Kan shā puram 58 60 62 f.
 Kan shā puram 58 60 62 f.
 Kapitell 12! 96 ff. 108, 124 —
 Glocken-Lotos 83 Kämpf-
 ger 97 Kubutsch 67 ff. —
 Lotos 11 13 23 23 37 95
 99 ff. Polster 97 Wurzel 97
 Zwischen 62 104 s. a. Kumbha
 53 103
 Kapotevaha a 29
 Karakorum 3
 Ka-sha 314
 Kar 33 35 f. 38 95 98 f. 108
 113
 Karnakudu (Fens er) 104
 Karpuri (Steinkarpe) 52 105

Kārtikāya 148
 Karyagdet 61 63 164
 Kaschgar 5
 Kaschmir 3 ff. 37 84 101 143
 Kāshyapa 1 143
 Kathi Jawār 78
 Kedaresvara 73
 Kelaniya 143 161
 Kerala 10
 Keram k. a. Fiesen 69 95 99
 101 105 108 173
 Keshava 72
 Khadischarāho 50 53 56 69
 74 76
 Khāmī Bābā Śāule 12
 Khanda, ri 113
 Khāndarya Mahādeva 53
 Kharosthi (Buchstaben) 111
 Khmer 156 159 162 ff. 167
 169
 Khotan 5 7 143
 Khosrau II s. a. Chosroes 139
 Ki aung s. Kloster 173
 Kinti langa 61
 Kintu (Zwerge) 134
 Košik 13
 Kiri Stambhas (S geesturm)
 57 f.
 Kirttimukhas (Löwenfratzen)
 52 f. 64
 Kiti indistinkt 29 f.
 Klosterruine 81 37 f. 46 58, 60
 67 98 111 116 169 1' 3
 Klosterterrasse 46
 Kolon kult Die Indische
 152 ff.
 Konakapras (Eckpfleier) 51
 53 f. 104 f.
 Konarak 45 50 53
 Kondoli 15 38 94
 Kondi ote 33
 Koranganatha 6?
 Korangan muttam 61
 Kosalā I 4 133
 Kotschitschum 162
 Kotavalai 10
 Krammisch St. 51 53 72, 110
 113 132 134 152 180 ff.
 Kri haśāfū 9 f. 41 50, 65
 Krishna (s. a. Vishnu) 56 61
 23, 13 145 146 ff. Gopā-
 la 147
 Krishnā t 10 68 11 10
 Kroko 1 103
 Kroc'hāvāde-Dchātaka 118
 Kschatryas 42, 56 104
 Kubera (Gott des Reichtums)
 118
 Kudū s. a. Sonnenfenster 95f
 103
 Kuhnel E. 149 152
 Kukkuṭā 71
 Kumbhakonam 62
 Kumbha-Rāma 79
 Kundalavāna s. Kloster 6
 Kupfer 50, 10, 121
 Kuppel 53! Kuppelbad 53 63
 73 f. 78 87 f. 92 f. 101 ff.,
 106 f. s. a. Dach Pav ion
 Kurjan 13
 Kuruvattī 71
 Kuschandyatīcī 5 f. 13 18
 57 102
 Kuthingzera 4
 Kuti (Haus) 41
 Kyāng (Kloste) 169
 Kymā 51

Lahore 114 f.
 Lakshanas (Merkmale) 120
 Lakshmi 98 f. 110
 La-ti-Pha-ta (La tpu) 13
 La-ti-Ya 12 27
 Landschaft 146 f. 143 f. 149
 Lankā 61 127
 Lankeśha ara 69
 Laos 173
 La Roche E. 106

Kārtikāya 148
 Karyagdet 61 63 164
 Kaschgar 5
 Kaschmir 3 ff. 37 84 101 143
 Kāshyapa 1 143
 Kathi Jawār 78
 Kedaresvara 73
 Kelaniya 143 161
 Kerala 10
 Keram k. a. Fiesen 69 95 99
 101 105 108 173
 Keshava 72
 Khadischarāho 50 53 56 69
 74 76
 Khāmī Bābā Śāule 12
 Khanda, ri 113
 Khāndarya Mahādeva 53
 Kharosthi (Buchstaben) 111
 Khmer 156 159 162 ff. 167
 169
 Khotan 5 7 143
 Khosrau II s. a. Shiva)
 Lingarādscha 50 f. 105 126
 Lingayās 1
 Litschavi 1
 Lohapāteda s. Palast 83
 Lomas-Rāshi 26 33 33
 Longhurst, A. H. 3 101
 Longmen 115
 Lotan 11 ff. 21 231 33 36
 78 84 94 f. 97 ff. 102, 105
 112 f. 115 117 122 131 135
 138 f. 144 146 164 167ff.
 199 blau 43, 44 95
 139 f. rosa 84 99 139
 we 58! 89 93 143 4. Helium
 blum Nymphae
 Löse ff. 36 52 f. 57 60 ff.
 115 117 131 138 164 ff.
 Löwenselbstkasten s. Yāna 63
 Luders H. 152
 Lumbini-garten 4
 Lümkor 114

Madras 19 29 57 63 f. 97 116
 132
 Madura 61 ff. 84 f. 86
 Magadha 1 7 29
 Mahābhārata 61 f.
 Mahābhārāta 58 69 77 146
 166
 Mahādeva 53 58 125 s. a.
 Sh va
 Mahākāla (B e te Straße) 79
 125
 Mahāmogalāna 18
 Mahānāda u. 128
 Mahāpadma s. Lotos 102
 Mahārāja 84
 Mahat 125
 Mahāmūrūga 4. Dschatakas
 133
 Mahāvishma (Chron et) 133
 Mahāvra 16
 Mahāyāna (gr. Fahrzeug) 5 ff.
 29 155
 mahāyanist sch 20 101 132 183
 Mahendravād 61
 Mahendravarman 1 58 61
 mahusch a. S. er 161
 Mahmud von Chazz 5 9 77 ff.
 Mahmud Khatuchi 39
 Mawey 30
 Ma sur s. Mysore 72
 Ma treyi s. Buddha 18 25
 A kāras (Delph aciātien) 22
 101 103 119 121
 Mag et 1 ff. Sh valaya 65 f.
 Ma-e 61 82 f. 67 f. 109 133 ff.
 143 ff. — Min atan 81 143 ff.
 144 f. — s. a. Adschants 136 ff.
 143 — Gandhara 135 — Mo-
 rphula 143 — Radschput 144 f.
 149 ff.
 Ma-wā 1 79
 Māmāndūr 61
 Mānasāra 56 59 79 81 93
 98 ff.
 Mandagāppata 61
 Mandapā mandapa Über
 sammlungsställe 4 45 61
 53 55 57 60, 62, 63 ff. 66
 68 70 72, 76 80 9 102
 104 106 106 s. a. Kalyāna
 62 Pudu 64 Vesanta 64
 Gubha 78 s. abba 78 s. a.
 Kalyāna 62, Pudu 64 Vesan-
 ta 64

Mandschukri 125
mangalavat (Weg der Gunst gen.
Konstallat. ob.) 79
Mangobaum 139
Mar S ngf 86 f 50
Mantren 94
Mara 139
Marmot 76 f 83
Marshall John Sr 1 5 12 ff
18 f, 26, 29 f 31 93 93
110 f 113
Masse 168 f
Mate al Bau s Baumalte al
Mathurā 7 18 25 111 113 129
Matysapurina 43
Matta Natu 114
Mandagalyamā 114
Maurūn 51 62, 82 86 95
holzerner 79 95
Mauriya Dynastie 3 12 f 15
30 89 f, 95, 110 168
Maval puram (0 46 ff) 57 58
65 ff 93 97 109 124 f
medini (Terasse) 14
Megasthenes I 37 79 82 89
Meru (n. Berg) 125
Mesopotamien 43 90 94
Metall 121 132 s a Bronze
Eisen Erz Gold Kupfer
Silber u. Toreutik
Makshiki (Götter) 65 Sunda
reshvara 64
Mingabhattas s Pagode 170
Minagn Oi 143
Minaturen s. Male e
Mirans 135 f
Musa s Baustoffe 94
Myān Khan 114
Moghol 3 16 68 82 f 117
143 f 148
Mohammed Dara 90
Mongolen 60 171
Moni th 4 11 13 24 30 46
65 68 73 till 162
Moscheen 48 100 f
Mount Abu 77 78 f 92
Müddabidi 13 76
Mudhera 28
Mudras 18 115 f 119 f 131 f
138 175
Muhammadaner 9 48 64 77 f
Muhammed Nadir Saifargandi
198
mukha mandapam 71 f
Mukteshvara 50 51 f 105
Münzen 5 111 115
Muster s Ornament k
Mysore 20 72
Nadu Mohana s Mohana 106
Nagara 41
Nägap ys (Idhauer) 16
Nagaradasha 24
Nala 115 122 130 162 164
166
Nā andh 7 47 f 121
Naldring D strikt 29
Naminath 78
Nandi 57 62 66 68 123 148
Nand varman Kong g 62
Naragupta Baladitya König 7
Na as mha 111 72
Na as mihaic R 72
Na asvavarman I (Māmala)
10 62 f 11 55
Narmadafluß 5 f, 8 55
Nāk 10 35 38 54 95 98 113
Kat 168
Nata manā r (Festhalle) 53 106
Nataradscha 1 26 131 f
Natschmi Kutha s 49
naubact Khanā (Mus kgaler e)
95
navaranga (geschlossene Halle)
71 ff
Navaratna (Neunjuwelien) 48
Nātyakundynes e 64
Nektar 98 ff 121 s a Topf
Ne umb um speciosum s Lotos
99

Nepāl 3 f, 9 14 13 f 143 145
152 164
Nīl (Stückwerk) 64
Nīgrī 33 44
Nī ve 43
Nībus 101 115 119 ff 130
Nīrava 76
Nīsche 71 f 101 104 105 f
118 126
Nympheas s Lotos 98 f

Ochs 111
Ohnd 114
Oim 125
Orient, o entalisch 113 alt
106 f 107
Ordnungen 94 ff, 102 f 104
buddhistische 94 f d. avf
d. sch 97 102 f no d. sch
a. Gupta 98 104 f
Orissa 45 50 51 63 55 f 69
74 90 f 94 99 104 f 113
328 143 f
Ort nationshauser 173
Ornamente v. Ornament 3 12
19 23 f 53 57 62 73 82
94 102, 104 f 109 f 119
155 159 160 169 Muster 52 55
83 115 - Buddha 171 71
ring-Tale Tschä ty-a-Sonnen-
tenster 55
Ouda 7, 114 117 s a Ayodha
Ozean Kom. acher (M Ichmer) 101
122 123 166 168

Pahāga 51
pāda (Fuß) 105
Pad mahābandam (Lotusgefäß)
103
Padma s Bho 105
padmānam (Lotosblüte) 103 105
Padmāsana s Buddha 118
Pagan 155 168 ff 172 f
pagān (P laster) 102 104
pagodas s Dabogas 13
Padogen 62 162 168 169 ff
Black (Schwarze) 50 53
S eben 19 62 - Städte 170
Pāhā 145 f t. 4 a. Makret
Pahlawa s Pallava
Pālīdynastie 9
Pālīgat 30 79 85 101 133 146
154
Palaste altindische 82 ff
sud ind sch 86 König 83
166 - Göter 38 82 100
Palastanlagen 85
Palā d ekt 3 6 13 47 133
Pal Av dren dama 173
Palāt 30 79 82
Palātava 92
Palātava Dynastie 10 58 ff 86
128 155
Palātavaram 61
Panamalai 62
pancharam s pantscharam
Pandavas 58
Paṇḍīchā 144
Pāṇḍīya-Dynastie 4 10 62 f
86 s a Gopuram 62
Pāṇīchā Manāl 83
Pāṇīchāmā (Pavillon) 58 62
72 103
Pantscharam Vīraṇa 88 70
Pāntīcālā (Fünf Juwelen-
tempel) 48 To
Pantscharam s Deul 104
Parameśvaravarman II 62
Parawisaya 55
Parashivvara 50 f 105
Pu bai 49
Pu konak s Pagas 104
Pu kāra 31 55 115
Purcent er 162
Puravasita 78
Puravasita 53 61 69 98 122
126 f 128 146 148
Pātāla 166
Pātāleshvara 55
Pātālput 1 3 6 f 79 89

Pathanen s Kuppel 106
Pathā 123
Patna 1 26 74 110 f
Patradakali 50 68 69
Pavillon 58 63 71 76 80 98
104 106 Kuppel = Tschat
tris
Payā (Pagode) 169
Peddamud yam 57
Pegu 154 169 171
pelsgas sch 91
Pendschab 1 89 f
Pe it 8 121 125
Persepolis 11
Perseus 10 115 148
Perser 1, 3 6 f 68 85 90 95
107 109
persisch 3 11 85 95 97 f
110 113 f 140 f belle
misch sch 111 Islam sch 106 f
turke 149
Peschawar 114 f 125 135
Pētau 123 146
Pferd 53 60 62 ff 69 74 78
82 f 87 95 ff 100 111 f
111 f 124 f, 137 f 154
166 s a Hasen
Pferd 11 f 62 ff 99 110
138
Phnom Ch sor 166 - Pen 166
Phra Ra-Beng (Wandbühne)
174
Phyllanthus embli ca 98
Pī da s Deul 105 f
Pīpal s Bodhibaum 101
Pīprawati 14
Pītāchās (Troll) 24 99 112
144
Pītak Tāk s Bluthochek 173
Pīthakara 38
Phanom 156
Plantā 23 110 145 111 126 ff
160 161 f Feste 113 123
129 ff Metall 121, 132
Relief 37 112 ff 118 122
160 s a Amaravati
Poentadewa 155
Polo Marco 162
Polonarua 153 f
Poole stanley 10
Portrait 78 130 149 f 167
prādakshālā (Prozession) 28
84 112
prādakshī napathā (Prozess on-
pfad) 13 20 f 60 68 74 78
Prah Khan 166
Pākri 144
Prambanan 155 f 158
Pāng (Studentenempel) 156 f
157 f 163 174 175 & a.
Prānat
Prārat 162 f s a Khmer
Prāzēndusch 133
Prayāya s Allābhādī 9
Prā Rup 163
Pra ta (Lequa te Geister) 121
Prōta 166
Prōtē 168 f 171
Prozession s pādathāine
wagen s Wagen
Pudu Mandapam 62 64
Pulakeshī n 10 139 11 8
10
Pulasti pura 83
Pu ear 65
Pu ana 1 90 f 125 129 f
Puri (in Stadt) 53
Purushaputra s Pescawar 5
Puschnyam tra König 5 f
Pyramiden s Daci Stufen
157 159 163
Pyat 143
Rad 22 f 25 52 112 119 175
Kleines s Hayana 5 der
Lehre 119
Rādhā 146 ff
Rādhasa-Rādi Tempel 105
Rādhangraha 90 93

Rādhsākumāra 8
rādheca prātha (Kön gis abe)
79 145
Rādheca adīca d Große 10
rādhecas 125
rādhecas sch 125 f
Rādhecas min. Palava 60 62
Rādhecastān 145
Rādhecastān 145 f
Rādhechutāna 8 13 82 87
143
Rādhechut Rādheguten 42
77 83 f 86 101 144 f 149 f
Rādhechutādheadeva Tschola 62
Rāgas 146
Rāga s 146
Rāhāpās 5 f ff
Rāhu s Drache 101
rālings s Stöpen 13
Rāma 44 68, 127 143
Rāmapāla König 9
Rāmāyana 44 69 130 146 166
Rāmādewa 1 61, 98
Rāmārāja Mill 133
Rāmeli D strikt 46
Rāmpur 46
Rāmpurwā 12
Rānt 87
Rānganatha s Vishnu 122
Rāngatit 114
Rāngun 169 111
Rānpur 40
Rao s Gop nātha 132
Rāschtrākuta K. Ishma 1 68
Rat, Rātha 45 ff 55 58 ff 65
67 109 129
Rāthaka s rehka
Rāthu 107, 108
Rāvava 69 127 f
Rawlin H S 10
Rāvī, Rāvī Dūmī 54 79
Reinde D 44
Reiter 24 f 69 72 78 112 138
rekha 51 53 f 104 f s a Deul
Relief 37 112 ff 118 122
160 s a Amaravati
Poentadewa 155
Polo Marco 162
Polonarua 153 f
Poole stanley 10
Portrait 78 130 149 f 167
prādakshālā (Prozession) 28
84 112
prādakshī napathā (Prozess on-
pfad) 13 20 f 60 68 74 78
Prah Khan 166
Pākri 144
Prambanan 155 f 158
Pāng (Studentenempel) 156 f
157 f 163 174 175 & a.
Prānat
Prārat 162 f s a Khmer
Prāzēndusch 133
Prayāya s Allābhādī 9
Prā Rup 163
Pra ta (Lequa te Geister) 121
Prōta 166
Prōtē 168 f 171
Prozession s pādathāine
wagen s Wagen
Pudu Mandapam 62 64
Pulakeshī n 10 139 11 8
10
Pulasti pura 83
Pu ear 65
Pu ana 1 90 f 125 129 f
Puri (in Stadt) 53
Purushaputra s Pescawar 5
Puschnyam tra König 5 f
Pyramiden s Daci Stufen
157 159 163
Pyat 143
Rad 22 f 25 52 112 119 175
Kleines s Hayana 5 der
Lehre 119
Rādhā 146 ff
Rādhasa-Rādi Tempel 105
Rādhangraha 90 93

Sabbhāmandapam (offene Ver-
sammlungshalle) 78
Sacca 133
Sachan 9
Sadam 114
Sat abd 81
Saga ny 109
Sagard strikt 13
Sabadeva Nakula 58 60 s a.
Rath
Sahn Ram Daya 90
Sahri Baloi 114
Saken 5
Sakti 69 78
Sakyamuni s Buddha 5
Salrete 33 37
samapad arthanaka (auf echte
Stellung) 120
Samāvayā Bruststoffe 94
Samāvayā (Versammelungs-
halle) 82
Sandste n s. Stein
Sangka (Dembude) 29 37 f
93 98 114 119
Sanigas 114
sandali (Oberkle d) 170
Sandharāna 37 ff
Sankha 12
Sanskrit 3 6 f 61 95 102 f
121 144 155

Sāntishi 3 f., 11 ff., 14, 15 ff.
 23, 24, 26, 29, 37, 38 f., 41
 51, 74, 79 ff., 95 110 f., 112 ff.
 116 f., 134, 137, 144

Sāpta Mātri 69

Saptaratha 104

Sarkar Garudas 45 f., 49

Sarpvitra 18, 114

Sārañchī 11 f., 15, 19, 43, 90
 110 f., 113, 115, 118, 119 f.
 s. a. Buddha 119

Sāt Bahū 54

Sesson der 107

sā sandit sch 6, 85, partisch
 123 f. s. a. Sibheraschale

Sat Mahāl Prāśāda 154

Satrendeschaya (hd. Berg) 78

sāttva-bhūmaka pasadas s. Pa-
 last 83

Satta Kha ri 152

sattiv sch 101

Säulen 12 f., 82, 92 ff., 98 f.
 106 f. Ashoka s. Ed kt
 Denkmal 11 f., 111 Ekt
 12 f., 99, 111 Esmera s.
 Delhi 13 121 Symbol k der
 99 Teppe 108 V schnu Vā
 śurvēda s. Khām Baba 12
 Entwcklung der 98 ff.
 Symbol k der 99

Sāyana 54 f., 8, Dach

Schaddanta s. Elefant 112, 137

Schähbāgarhi 114

Schaffner 109

Schikrōte 166

Sch ange 123, 126, 132, 140 f.
 145 f., 166, 171 We ten 122

Sch osser 84, 133, 144 f.

Schwänze 114

Schwe Maudi s. Pagoden 154
 2 von 170

Sedentaristische 172

Sel 119, 166

Selekt den 1, 113

Semant 114

Sens 9

Shaddanta s. Elefant 112

Shāhu śunāya Dynastie 1

Shivas 53, 78, 144 f.

Shakra s. Indra 8, 38

Shakta 46, 59

Shamashastry Ed. Prof. 44

Snikara (spz) 38, 41 f., 43 ff.
 49 ff., 53 ff., 56, 66, 70 f., 74
 76 f., 87, 97, 97 102 ff., 106 f.
 109, 173 f. s. a. Sh khāra
 V schnu-Tempel 49 ff.

Shishupāla 1

Sih u. 6 ff., 42 f., 46, 49, 51 f.
 54, 56 ff., 60 f., 63 ff.
 69 ff., 77, 84, 98 ff., 101 f.
 122, 124 f., 131 f., 138, 146
 148, 153, 164, 167, 184 Avalo-
 kiteshvara 101, 115, 121, 125
 Ba rava 69 Mahādeva 148
 Natārājische 126 f., 131 f.
 Rodra 67, 108, 131 Tschal-
 Tschalākāla Mahādeva 49 —
 s. v. Shiva 69

Sh. v. Vaishnava 42, 155

sh. v. Tsch 60 f., 126

Sh. v. vaka 98

Shivalayā s. Maṭeś tu 65

Salvalingam 29, 51, 57, 68

Shivara 130

Shiv. Sakti 64

Shivatrāu as 60

Sh. yamari galan 61, 162

Sho apu 74

Sarkasti 4, 90

Sardivedi 122

Sarvagā 3, 6

Sari Krishnas 147

Sari Lekhāni 112, 122

Sarvī 3

Sarvīraman 62 f.

Sandeev 122

Sandras 104

shukinasa (Papagei enschnabel)

104

shukla (wr. 5) 29

Shungha Dynast e 5, 13, 22
 111

Slam 20 f., 84, 114, 121, 153 f.
 162, 173 ff.

slames sch 174

Siddhārtha Prinz s. Buddhi-

satva 141

Siddhapur 77

Sigrīva 125, 143

Sikand a 83

Sikhara s. Sh khāra

Silber 123, 170 f.

Sibheraschale s. sāpanāndisch 123

Sipa Śāhiṣṭras 6

s mhas s. Löwen 63, 103

s mhas schne 61

Simpson 50

S nads 9, 90

Singha et sch 13, 153

s ngavaram 61

s nhāsa (S tz des Löwen) 4 s. a.
 Thron

Sinatra 54

Sin th, Vincenz 6, 9 ff., 12 ff.
 25, 35, 50, 100 ff., 113 f., 117 f.
 121, 123, 132, 134, 142 f., 152

Sobhanadeva (Baumeiste) 78

Soma 80

Somanshāha 72, 77

Somanshāthupur 71, 72 f.

Somestava a 71

Sona Madchs d. 100

Sonne 21, 33, 53, 68, 98 ff.
 130 f. s. a. Fenster Surya

Tempel

Spr er Phene 23, 167, 169

Spoumer Mr 5

Sas (n. Bassin) 163

Sanktati ten 55

Stambha 311, 26, 68, 95 f.
 154

stānakā (feststehendes Götter
 b. 10) 84

Stanley Clarke C. 15 f.

Stahl a 6

Stein A. 135 f., 143

Stein 61, 63, 71, 79, 89 ff., 94 f.
 97 f., 100 f., 119, 154, 175

Sand 51, 87, 91, 94, 111, 119
 164, 167

Stein u. Steinbauten 90 f., 100

Stein block 138

S e znaue 21 f. s. a. Zäune

Stelen-Voty 114, 119

Stier 12, 58 ff., 66, 98, 161
 s. a. Naudi

St. e 42 ff., 64, 69, 70 f., 73 f.
 77 f., 106, 142, 147, 149 f.
 156, 161

Strob 28, 58, 80, 89, 100

Strzygowski J. 132

Stub (spz) 64, 104

Stück 57, 69, 82, 102, 106
 114, 125, 137, 141, 155 f., 175

Tachānī 44, 49

Stupas 13 ff., 31 ff., 6, 8
 12, 13 ff., 19 ff., 24 ff., 28
 43 f., 46, 50 ff., 56 ff., 79, 94 f.
 97, 99, 102, 107 ff., 111, 114 f.
 118, 135 ff., 154, 156 ff., 164
 169, 174

Stupenzaune & Zaune 21 ff.

Stup 57, 72

Subrahmānya s. Skanda

(Kriegsgott) 123

Subraman as 62

Sudāmā g. 26, 33

Sudha s. Baustoffe 94

Sūma ca 155

Sumera (Berg) 133

Sundara Murti Śākyā 132

Sundara Paddya s. Mandapam
 62

Sundaresvara 63 Mimaki 64

Sung Yen 135

Surgudschā 133

Surya (Sonnen) 18 f., 123, 125

Surya Narayana 53

Swastika 16, 22, 84

Swattai 37

Tādipatē 45

Tāgung 168 f.

Tādīc Mahāl 43

Tākhi t. Behāl 114

Tāshkhākia s. Taxila 5, 114

Tāishwara 46

Tāmankuduwā 143

Tāmās sch 69, 101, 126

Tāmilen 10, 65

Tāmulen 41, 46

Tāvandava s. Tāns 132

Tāndschore 10 f. s. a. Tāndschur

Tāndschur 82, 84, 86, 122

Tāne 126 f., 131 f.

Tāzi-Bustān 3

Tārun 20, 37, 136, 143, 173

Tāxila 5, 13, 19, 47, 136

Taylor Meadows 71

Tāzauq (Sch eme) 169

Tech k ill 143 f. s. a. Male-
 vei

Tedchāpalas 78

Tei (Spz) 33

Tet ka mand 54 f.

Tempel d. b. manische s. Pa-
 goden 169 ff. Elementar-
 gestalten des 41 ff. Feisen
 10, 30, 58, 62, 66, 111, 123 f.
 129, 155 Grab s. Tschand

Javanische 156 s. a. Prang
 u. Tschand Indische der
 40 ff. Juwelien 48, 78

Kloster 48, 53, 169, Könige
 58 ff. Randtempel 55, 154

stages sche 174 s. a. Vat

Shāha a V shnu 49 ff. Shiva
 10, 42, 46, 52, 56 ff., 65 ff., 77
 155 Sonnen 53, 78 Stufen

2. Pra Prang 174, 175 f.

Tāvand 159 s. Tschand

Ufer (Shore) 60 Vat 174
 s. a. Vatayok Vat Y shnu
 68 ff.

Tempel hütte, D ealundische 44

Templastile d. ff. s. a. St e

Tempelwagen s. Wagen 45

Ter 29

Terracotta s. Keram & 64, 111

Terraye de 142

Thān sār 8

Thāton 168

The n. Ord nat enhabauer 169

Thī Thāi 39

Thomān Th H. 168 ff., 173

Thron 97, 111, 115, 119 Lotos
 119, 146

Thet 9, 132, 144 f., 158, 168

Tere II ff., 221 ff., 30 ff., 52 ff.

Thī ff. 66 ff., 79, 98 ff., 101
 105, 110, 112 f., 123, 134

138 ff., 146, 150 Fabel 113

Terdarste ung 111, 138

Tīgawa 118

Tīgē 30

Tīgōwa 49

Tīlāmā 56

Tīnug 6

Tītālai Tal s. Ornamentik

Tītān s. Tītās

Tītānka 8, 74, 77 ff.

Tītās (P lagerstätte) 51, 67, 74
 78, 123

Tīrakalukkunnam 61

Tīrām Nayāk König 64

Tīrappūlā yur 62

Tīruvadū Sudur 45

Tīvānthalāmalā 62

Todas 33, 44

Tōm 49, 94, 173, 175

Tōpī 95, 98, 103 Nektar 98 f.

Sauhī 95, 103 Waner 105

Tōp 114

Tōra 14, 21, 23, 76, 79 ff., 95
 108, 157

Toranas 11, 21, 26, 24 f., 35 ff.
 79, 95, 109, 112 s. a. Tore

Torl-2

Tōretuk 121, 123, 125, 132 f.
 172, 175

Traverti n. 114

Tribh nopoly 61 f., 132

Tritorium 36 f.

Trimurti 21, 69, 74, 99, 124, 125
 179

Trisamas 8, 22 f., 25

Trisulas 60, 112

Trommel 130 f., 145

Tscha tyā 23, 26 ff., 36 ff., 46

48, 50, 55, 60, 74, 81, 90, 94, 95
 100, 105, 108 f., 122, 124

138 f., 142 Kan k 5

Tschakravarti Rādscha 14

Tschalukya 10, 42, 621, 651 ff.
 70 f., 73, 77, 97, 128, 139 ff.

Tscham 162

Tschampa 53, 102

Tschadicha 63

Tschandag ri s. Palast 83

Tschandela 53

Tschandi 156, 159, 161

Tschandha (Mond) 13

Tschandragri 86

Tschandragupta (Maurya) 1, 3
 89

Tschandragupta 1, 6

Tschandragupta II (Vikramādi-
 ty) 6 f.

Tschandrakānda 98

Tschandraschāma König 13

Tschattrī (Tschattras) 76, 82
 101 f.

Tschaturbhūdicha 53

Tschauumkuha 78

Tschaturmukha Mahādeva
 (Vierges chit) 49, 125

Tschautri s. Sudu Mandapam
 64

Tschayas 8*, 99 f.

Tsched 50, 734, 169, 174, 175

Tschefas 115

Tschekazari 29

Tschēdāmbaran 63

Tschilitor 75 f., 87

Tschilodäsyste 10, 62 f., 85

Tulissatras 84, 139

Tulissatras 10, 64, 71

Turken 42

Tu kestan 153

Turko Keri 107

Turen 41, 43, 50, 69, 74, 107 ff.
 162, 164 s. a. Sh khāra

Tushita 143

Lodayagiri 49, 99, 113, 122, 124
 129

Udayapur 46, 54, 79, 84, 88,
 144 f.

Uma 10, 59 s. a. Durgā

Umā-Pārvati 98

Umāgama s. Dschatakas 133

Unakati 131

Upasaka 4

Upasikas (re ne Menschen) 47

Upavita 122

Uvra (Sternzeichen) 120

Ushas 99

Uttamālā 114

Utschawha (Locken) 120

Uttattor (Tinch nopoly) 132

Vadischarpani 13 s. Bodhi satva
 12 f., 125

Vahana (Fahrzeug) 98 f.

Va shālli 1, 6

Velāhānavās 29, 43, 53, 57, 144 f.

Vaishnava smus 42

Va shysa 104

Vatal 106

Va an 61

Vāmanā (Südliche Straße) 79

Vāmanī (Vāmanā) 129

Vācika Avatāra 127

Vāshāmāla Mahāvāra I 76

Vasuk s. Schlägen 66

Vastupā s. 78

Vasubandhu 8

Vkt 163 s. a. Angkor Vat	Vimâna (Cellsturm, Götterwagen) 5, 41 f., 43 f., 46 ff.	Vishvâkarma s. Tschalîya 37	Vogl 46 57 59 62 76 101 119 148
Vâya s. Purâna 125	54, 55 60 62 69 f. 73 f. 76	Vishnâ 45	Yôkang 113
Verdanta 122	101 f. 104 f. 106 108, 162	Voeck 90	Yusufzâberge 114
Veden 21 93 99 f. s. a. Rig veda	Vîka 146	Vredenburg E. 143	Zaats (Rathhäuser) 169
vedach 3, 8 21 47, 93 95	Vinaya-Texte 62 f. 90	Wagen 44 f. – Götter- 44 45 f. 46 Professions- 44 45 f. –	Zâne 12 241 23 94 f. 95
94 ff. 102, 125 131	Vindhyârberger 41	Tempel 45 s. a. Vimâna	Zâne 12 241 23 94 f. 95 106 137 Stein 21 f.
Vedâkâjâkâra (Zaun) 12, 43 f.	Vishanu 8 10, 12 f. 29 42 f.	Walung (Schattentheater) 156	Stufen 94 111 112 s. a.
81 f. 91	45 49 ff. 53 59 f. 63 121 f.	Wandmalerei 134 ff. s. Malerei	vedâkâjâkâra
Vektor 63	76 80 94 102 122 f. 125 f.	ware (Städte) 78	Zehana s. Harem 87
Verasanta s. Pudu Mandapam 64	129 f. 140 166 f. 184	Wedda 152	Ziegel 89 f. 92 95 100 f. 102 ff.
Vesara 41	Vishnu-Duschagnâth 53	With K 29 88 108 f. 150 ff.	104 155 164 Lich 13 89 f.
Vidchayânasîr 86	Vishnu-Kundâla 56 146 f.	Wâloung Indische 91 f. 93	106 169 Backstein 92 164
Vidyâdevî 78	Vishnu-Nâgâzana 55	Worengal 63	Ziegelbauten 90 111 154
vihâra (Neruentempel) 174	Vishnu-Padmanâbha 54	Takschat 24	Zigurat 83
Vihâra 30 33, 37 ff. 46 95 122	Vishnu-Sûrî 99 ff. 125	Yakshins 24 110 112	Zindîn 114
137 f. 173	Vishnu-vârdhana s. Hoysala 72	Yâla s. Löwenelfanten 63 f.	Zimmer 44 80 89
Vilayanas 63 f.	Vishnu-Vâsudeva 12 f.	Yoga 54	Zimroberberg 133
Vikramâditya II 66	Vishnukhosm 155		Zodacar 134
Vîmatâ-Snâh 78			zoroastrisch 5

Verzeichnis der Tafeln

Taf I Das Südtor des Großen Stûpa in Sîntschl. (Phot. V. Golubew)

Taf II Das Nordtor des Großen Stûpa in Sîntschl. (Phot. V. Golubew)

Taf III. Kandarya Mahâdeo Tempel in Khadschurâho (Bündelkhand) II Jahrh. (Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta.)

Taf IV Nord Gopuram des Alnâkshi Sundaresvara Tempel, Madura.

Taf V Mittelhalle des Keshava Tempels in Belur (Mysore) Anf. 12. Jh.

Taf VI Der erleuchtete Buddha, Sarnath Museum. (Phot. Arch. Surv. India)

Taf VII Trimûrti, Ansicht von rechts, Elephanta. (Nach Ars Asiatica III.)

Taf VIII Die Herabkunft der Gangâ Mavallipuram. (Nach Ars Asiatica III.)

Taf IX. Der tanzende Shiva Natarâdscha, Bronze, Madras Museum. (Nach Ars Asiatica III.)

Taf. X. Ausschnitt aus einem Wandgemälde im Felsen saal (Vihâra) Nr. 1 in Adschanta. (Nach J. Griffis.)

Taf XI Zwei Männer erklimmen die Mauern einer Stadt und töten die Wächter. Aus den „Indischen Miniaturen des Hâmza Romanes“

Taf XII Krischnas Kampf mit der Schlange Kâliya (Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting)

Taf XIII. Die Heumkehr des göttlichen Kuhhirten Krischna von der Weide. (Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting)

Inhaltsverzeichnis

Geschichtliche Einleitung

Die Typen der Baukunst

- 1 Stambhas
- 2 Stûpen
- 3 Steinzäune und Tore
- 4 Tschalîyahallen
- 5 Vihâra und Sanghâdrâma
- 6 Der indische Tempel
- 7 Haus, Halle und Palast

Systematik der Baukunst

- 1 Baustoffe und Bauwerk
- 2 Die Baugestalten
- 3 Form und Ausdruck

Seite		Seite
1–10	Denkmäler der Plastik	110–132
11–13	Denkmäler der Malerei	133–152
13–21	Die indische Kolonialkunst	
21–26	1 Ceylon	153–155
26–37	2 Java	155–162
37–40	3 Kambodscha und Tschampa (Annam)	162–168
40–70	4 Burma	168–173
79–88	5 Siam und Laos	173–177
88–94	Index (Orte, Namen, Sachen, Begriffe)	188–193
94–106	Verzeichnis der Tafeln	193
106–109	Inhaltsverzeichnis	193

IM

HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEgeben VON PROFESSOR DR O WALZEL-BONN
UNTER MITWIRKUNG ZAHLRICHER UNIVERSITÄTS-
LEHRER

ERSCHEINT
DIE INDISCHEN LITERATUREN

VON DER ÄLTESTEN ZEIT BIS ZUR GEGENWART
VON

DR. HELMUTH VON GLASENAPP

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

UND

DR H W SCHOMERUS

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KIEL